



# اللغة في المسرح

## بقلم توفيق الحكيم



**يوم** المسرح العالمي هو اليوم الذي يفيل في كل عام مع مطلع الربيع ، غتورق فيسبه الآمال من جديد ، وتنتعش

الهمم ، في كل بيئة مسرحية ، في كل أمة من الأمم . فتفتح فيه أبواب المسرح للناس لمشاهدة العروض ، كما تفتح فيه أبواب العقول لمناقشة المشكلات والمسرح ككلالة التي تتجدد بتجدد التحسين والتجديد

ذلك ان قيسه المسرح الحقيقي هي في ارتباطه الوثيق بالمجتمع البشري وهذا المجتمع في تغير مستمر ويتجدد دائم . ولما كانت خشية المسرح هي النصبة التي تصددر عنها اشارات الريادة ، فانه كان دائماً على المسرح في كل زمان ان يتفهم حاجة المجتمع واستعداده ودرجة نفسيه للتغير والتجدد ليسارع الى التفتح في اليوق والمسير في

القديمه ، لذلك كانت الحركات المسرحية الكبرى والتحولات الهامة في تاريخ المسرح هي في نفس الوقت تحولوات ، او علامات لتحولات في ذات المجتمع .

من ذلك ما نراه في مجتمعنا من وجود ذلك الفارق والفاصل بين اللغة الصحيحة ولغة التخاطب السامة بالعامة . ان هذه المسمة لم توجد ولم تعرف على هذا النحو في مجتمع عرف المسرح من قديمه وخضع لتأثيره ومؤثراته . فان الصلة الوثيقة التي كانت دائماً موجودة بين الجماهير ومنصة المسرح وما يعرض عليها من حوار سليم بأفلام الاعلام ، جعل الجماهير تتلقى من المسرح لفسمة التخاطب السليمة الصحيحة . حتى لقد قيل ان كورني وراسين وفولثير استطاعوا من فوق خشية المسرح ان يطبعوا يطابعهم لغة الحديث والتخاطب بين سيدات عصرهم . بل حتى في أيام تشيخوف وجوركي وامثالهما نجد الحوار المسرحي متقدم مكتوباً باللغة الادبية ، حتى في مسرحية « الحضيض » لجوركي ، فقد قيل انه كتبها باللغة الادبية . مم ترصيعها أحياناً ببعض الألفاظ الدارخة على السنة الشخصية لتلوينها واطهار بيتها . كما أن هناك اليوم حركة لتطهير اللغة الروسية من الاخطاء حتى لا يورث الى الاجيال المقبلة الا الصحيح السليم .



لكننا نحن في بلادنا لم يكن لدينا مسرح ولا أدب مسرحي ذو أثر فعال في المجتمع مما نجم عنه ترك الجماهير بغير نموذج حي للغة حوار وتخطب محترمة يمكنهم التطلع إليها ومحاكاتها . وهكذا تركوا لأنفسهم بغير قيادة من مسرح محترم ، ولا من تعليم عام منتشر ، فاختدوا يتخبطون في الأغلاط والتخريفات إلى الحد الذي باعد بينهم وبين الصحيح السليم . بل إلى الحد الذي صرنا فيه إلى وجود لغة هائلة سقيمة اضطر المسرح فيما بعد إلى استخدامها ليتفاهم بها مع هذه الجماهير . وانقلبت عندنا الآية . فاصبحت اللغة الهابطة هي التي تقود إليها المسرح الناشئ في بلادنا . وبذلك فقد المسرح عندنا مهمة القيادة وأصبح هو الملقود من افقه . وتلك هي مشكلة المسرح الآن في بلادنا .

وعلى الرغم من محاولة البعض منا اصطناع لغة عربية صحيحة مبسطة غاية التبسيط فإننا نجد عند التمثيل أنه قد دفع بها إلى من يحولها أو يترجمها إلى اللغة العامية . وهذا وضع عجيب . فالاعتشاف بوجود لغتين منفصلتين لأمة واحدة ، تسمى إلى أذابه الفوارق بين طبقاتها ، أمر لا يشر بغيره . ولطالما عيرنا أهل اللغات الحية بأن لغتنا العربية صائرة إلى زوال ، لأن الناس في تخاطبهم لا يتكلمونها . وكان أهل المصلحة منهم يعمنون في إيماننا بعقيدة الهوة بين الفصحى والعامية ويستحالة تلاقيهما يوما . والأرقام التي لاحظها اليوم ولا حظها كثيرون عو عكس هذا الزعم . فالعامية هي المقضى عليها بالزوال . والفارق بينها وبين الفصحى يضيّق يوما بعد يوم . ويمكن أن نستمع إلى فلاحنا أو عاملنا في مجلس الأمة أو مجالس الأعراس ليتفصح الإنسان لغة الكلام العامية قد ارتفعت إلى المستوى الفصيح ، فهو مثلا يقول : « ما موضوع يوم جميع الفلاحين » . أو « الأربعادي تموزيعها بالنسيئة لأغلب الممالح » . الخ . فإذا تجاوزنا عن أبدال الدال بالذال في اسم الإشارة ، ذا وذى وذه ، ملقنا بصحيح في التخاطب « داري وده » فإن العبارة كلها تصبح صحيحة . وهذا النوع من التخصيص والاختزال الموجود في اللغات العامية عند التخاطب بل وفي الكتابة الجارية .

وكان من أثر هذا التخصيص والاختزال أن جعلت اللغة المنفصلتين في تلك البلاد ، لأن الفصحى هناك أصبحت سبورها لبعض الشائع في النطق والحوار ، دون أن تطرده من حظيرتها طرده ، فبجنا إلى الابتعاد التام وينشئ لنفسه لغة خاصة به يعمق فيها الفوارق والحواس . نحن أيضا في لغتنا العربية بشئ من السماح في لغة التخاطب والحوار ببعض الاختزالات الشائعة على اللسان في أسماء الإشارة والأسماء الموصولة ، نستطيع أن نضيق الحدود والفروق والحواس ، وأن نصل إلى مستوى موحد من لغة عربية أقرب ما تكون إلى السلامة . وحسبنا أن نلاحظ التمكن في التسلط والندوات والمجالس العادية لتعجب لفضالة الفارق بين العربية وما يسمى بالعامية . فعندما يقول رب أسرة على المائدة « هاتوا لنا الشاي » التي اشتريته « هذه العبارة سليمة الأمن اختزال الاسم الموصول ، الذي « إلى » ، « إلى » .

إن أكثر ما نسيه لغة عامية ما هو الاختزالات اقتضتها سرعة الكلام والخطاب كما يحدث في أكثر اللغات الحية . فعندما نقول « بدى » ، إنما تختصر لسرعة النطق كلمة « بدى » . فنقول : « بدى أسافر » بدلا من : « بدى أسافر » . وكذلك الحال في قولنا « أيوه » بدلا من « آى والله » .

وعندما نقول « ما عرفت » ، إنما نختزل « ما أعرف شيئا » . أو على الأصح لنمجيها بعد تسكين أواخرها . وتسكين الأواخر أي الوقوف بالسكون وعدم الاعراب هو أيضا من صفات لغة التخاطب السريعة في كل أمة . ولعل الأمر كان كذلك أيضا أيام العرب القديمة في أوج حضارتهم . فقد كان يقال « سكتي سلم » . وما تعجب الكلام والتخاطب في الأسواق في أيامهم كان دائما بأعراب أو أواخر الكلمات . فالتسامح إذن في الوقوف في الحوار التمثيلي العصري المنطوق والمكتوب يجب ألا يفتقد في عربية اللغة أو سلامتها .



وقد قال ابن الأثير في كتابه «أسد الغابة» أن اللحن لا يقدح في بلاغة أو فصاحة - بقيت مسألة الكلمات التي شاع استعمالها في حياتنا اليومية وحسيناها عامية وهي في حقيقتها صحيحة وموجودة في القواميس مثل «اشوفك بكره» و«أخرج بره» و«خش في الموضوع» و«زبي زيك» و«بس» الخ... وقد سبق للمرحوم المازني أن أشار إلى الكثيرين من ذلك واستعمل عبارات مثل «علماشي»... وعلى هذا القياس يمكن استعمال «دا الوقت» أو «دا الوقت» - فالذال والذال والفساد والظاء بدل أحدها في النطق محصل الآخر في بعض البيئات والتبائل - فكله «فاض» كانت تنطق أحيانا «فاط» - ووردت في الكتب القديمة «فاطت روحه» - وعلى ذلك لا جناح في نطقنا «دا» و«دي» و«ده» بدلا من «ذا» و«ذي» و«ده»... وكذلك ما يسير على نهجها مثل «كذا» التي نطقها «كدا» أو «كده» - ويلحق بها كلمة «أيه» و«ليه» مما شاع استعماله في حديثنا نحو «أيه رابك في المسألة؟» و«ليه امتنتت عن زيارتي» -

مثل هذه الرخص والاختلالات في التخاطب يمكن قبولها - إذ من الشطط أن نطالب الناس بالطرفة ونلزمهم في مجالسهم العادية باستعمال كلمة «لماذا» بدلا من «ليه» حتى ينطقوا: - لماذا امتنتت عن زيارتي» - إذا أردنا أن نطرح لنأمر بها يستطاع... كل ما نرجوه ونراه الآن في الامكان هو العمل على قدر المستطاع على إزالة الوهم بوجود لغتين منفصلتين تقوم بينهما هوة سحيقة - فإن هذا الاعتقاد هو الذي جعل كثير من كتابنا يعنون في تصحيح الهوة بدون مبرور أحيانا... لأننا لا نؤكد انفصال العامية وأهلها بظهر اللغة المستقلة - وما داموا قد انفصلوا بها واستقلوا فهم أحرار في المبالغة والتكلف وصنع فروق مقنعة افتعلا - فعبارة «للي» مثلا يكتبونها - قولي - مع أن العربية السليمة عنا في الأرباب التي النطق - ولكنها رغبة الإيمان في إقامه الحوار والقضاء على كل تشابه والتشوية لعام اللغة العربية - ففضل منها وقابلها ليا - وأحيانا جيلا به... كذلك تقع بعض المشكلات على بعض النحويين من بعد إهمال بعض الشائع الصحيح لمجرد أن العامة عرفته - فعندما شاع مثلا قولهم «فلان موطب تسبط» - استعمل المتفاحون كلمة «نشط» مع أن الأصل لغة هو اللفظ المتداول - لأن هي رغبة متعددة من الطرفين لاختلاق هوة مصطنعة بين الكتابة والتخاطب أو بين طيقتين من الناس... ونحن اليوم بسبيل بناء أمة موحدة في التفكير والعمل ونتحدث عن أذابة الفوارق بين الطبقات - فكيف يتم ذلك بغير أذابة الفوارق في لغة التخاطب - وهنا يقع العبء الأكبر على كتاب الحوار القصص والتمثيل - فهؤلاء هم النمط بهم مهمة إزالة الفوارق اللغوية - فلا يكفي أن يقولوا أنهم بصورون الواقع - بل إن واجبهم أيضا هو التأثير في الواقع وتغييره - وتشكيل واقع الغد - ولقد كان للمؤلفين المسرحيين في أوروبا في العصور الماضية فضل الارتفاع بلفس التخاطب فوق المسارح - كما سبق أن قلت - مما جعل الناس يحاكونها في حياتهم اليومية - وفي وقتنا الحاضر تضاعفت قوة التأثير عندنا بوجود السينما والإذاعة والتلفزيون - فإذا استمر كتاب الحوار بالفتون في تصيد الهابط من الألفاظ بغرض اضحراك الناس أو بحجة تصوير واقعنا - فأننا سنظل نعيش في مجتمع غارق أكثره في السوقي والابتذال - مع أن واقعنا ليس في كل الأحيان بهذا السوء - فالعامل والفلاح والعمدة والشرطي لا يتحدثون في الحياة دائما بهذه اللغة الكاريكاتورية التي نعرضها فوق المسارح وعلى الشاشة - فمن إذن من أجل الاضحراك نضحي بأهم الغايات الفنية والاجتماعية معا - وهي العمل على الارتفاع بالمتوسرى للفوى لطبقات الشعب... -

تلك هي مشكلة اللغة في مسرحنا - وحلها سوف يتيح للمجتمع أن يتغير فعلا بسرعة ويتحد في شبه طبقة واحدة مرتفعة في التعبير والوعي والتفكير - ويعيد للمسرح مهمته الحقيقية - وهي أن يقود ولا يقاد - ويصنع واقع الغد -

وبذلك نلتحق بالركب - ركب المسرح العالمي الذي أسهم من قديم ويسهم في تغيير مجتمعه -

# من أجل المسرح ومن أجل الإنسان

## هذا الاحتفال

بقلم الدكتور علي الراعي



تحتفل

بلادنا اليوم المسرح العالمي وفي نخوض تجربه من اروع ما مر بها في تاريخها الثقافي الطويل : تجربه زرع الفكرة المسرحية من جديد في ارضنا الخصبة ورعايتها وتنميتها ، وسط حماس شعبي وفكري كبيرين .

في ارضنا قامت الفكرة المسرحية ، وفي ارضنا معاندها تردد صوت اول ممثل في التاريخ . لو فقد كان تاريخنا المسرحي لا يعرف نفسه الا بالمسرح والمسرحاء للتراث المسرحي ، فنحن الآن نجبرنا على ان ننسى جميع ما كان في ارضنا من حديد لا يكل . عزم يدفعنا الى ان نفتتح بلادنا كلها امام فن التمثيل ، واعداً كان ، ام محلياً . ففي الوقت الذي نستضيف فيه الفرق العالمية في مسارحنا وبين آذاننا ، نعد العدة لنفوز الجمهورية كلها ونعرف على مدنها وقراها . بهدف احتضان المسواهب المسرحية الاقليمية ، في التمثيل والاخراج والتأليف ، وازرارها الى النور . واعانتها على النمو ، بحيث يثبت المسرح الاقليمي من الاقليم فعلاً ، ويصبح رافداً له خطره وجلاله لنهسر مسرحي كبير ينتظم بلادنا كلها .

وفي الوقت الذي تطور فيه الفكر العلمي في المسرح ، بنشر الكتب والابحاث وامهات التأليف المسرحية العالمية ، نستزيد من عدد الفرق المسرحية وتنوع في افساد البعوث لعواصم المسرح العالمية ، ونحسن مسارحنا ونزيد كفاءتها الفنية ، وبني داراً جديدة للاوبرا ، ونعد العدة لنقيم متحفاً للمسرح ونستن القوانين لحماية الفنان المسرحي من العوز والشيخوخة ، ونشجع التأليف المسرحي ونعد من رقعة الفن بأضافة الوان مسرحية جديدة ، ليتسنى لنا ان نمثد في هذا الحقل بالطول والعرض والعمق ، فنرسى بهذا اساس نهضة مسرحية ثابتة ، ما احوج حياتنا وادبنا اليها ، وما اشد نطلعنا لها .

واننا اذا تشاركنا في يوم المسرح العالمي ، ولم يمض سوى عامين على الاحتفال به، لتثبت من جديد حيوية شعبنا وتطلعه الى كل ما هو مشرق وجميل في العالم ، وكل ما يرسى دعائم الاخوة والصداقة والسلام بين بني البشر .

تحية من فنائنا ومسارحنا في الجمهورية العربية المتحدة ، الى كل مسرح في العالم يرتفع عن فنه ستار ، وتقرع اجراسه في الردهات ، تدعو رواد الفن الجميل الى امتاع الروح والعقل والبصر .

والمجد والسلام للانسان !



# رسالة هيئة المسرح الدولي بقلم آرثر ميلر



ARCHIVE

ألف  
الناس أن تبذل محاولات عديدة للاحتفال على نطاق عالمي بأحدى الأفكار  
السامية ولكننا نجد على خلاف هذه المحاولات - أن فكرة الاعتراف بدور  
المسرح في بلادنا لا تزال في وقت واحد تطلب مفزى الكيداء ، والسبب في  
ذلك أن المسرح لم يفقد في يوم طابعه العالي .

فاحتفالنا بالمسرح هذا المساء لا يمثل أملا فحسب ولكنه يسجل حقيقة ثبتت  
دعائهما وأركانها ، أما العنصر الجديد في مفزى هذا الاحتفال هذا العام فهو في ظني  
أننا كنا من قبل نرى أن مسرحية روسية إذا عرضت على مسارح أمريكا مثلا لا تجد لها  
صدى كبيرا خارج أبواب هذا المسرح ، على حين أننا نرى اليوم أن المسرح يعالج هو  
أيضا - بصورة أو أخرى - شأنه في ذلك شأن كل نتاج فكري للإنسان في هذا العصر  
- قضية فناء الإنسان ، وليس للدبلوماسية والسياسية في الوقت الحاضر التأثير الضئيل  
ولكن قدرة الفن على التأثير وأن تكن هي الأخرى ضعيفة فانها فعالة في المدى الطويل ،  
ولذلك فمن شأنها أن تربط المجتمع الإنساني بوناق واحد ، ولأرب أن هناك قيمة إنسانية  
أكيدة في كل عمل من شأنه إقامة الدليل على أننا ننتمي لأبوة واحدة ، فمن العلامات الطيبة أن  
اليوم أن نعمل عشرات الآلاف ، أو الملايين من الناس ، إلى التريث في سببهم إلى اللهو  
أو إلى غايات أخرى فيما نرجو ، من أجل الانتباه والتيقن بأن أمامهم مسرحا شامسا هو العالم  
كله وأن هذا المسرح يحتله فرقة تمثيلية هي أكبر فرقة شهدها هذا المسرح عبر التاريخ  
كله لأنها هي الجنس البشري جميعه ، فيجدون خلاصا لنفوسهم من الخوف الذي  
يرهقها إلا فائنا سنسير إلى هابوية لاشك فيها ، هذا المؤلف المجهول الذي وزع علينا  
أدوار مسرحيته ، هذا المؤلف الذي يعيل إلى السخرية والدعابة ، هذا الأستاذ في فن  
الكتابة ، قد جعل من المسرح عالما لنا - كما أن ازدياد حصيلة العلوم قد جعل منا معشئين  
على هذا المسرح ، وليس أمامنا جمهور يشاهدنا ، فان الصمت المطبق يهددنا بأن  
يحتوينا داخل معطفه الكريه .





وانى اود بطبيعة الحال ان احدث عن الحرب ، ولكن كل مسرحية لها قيمتها تعالج ضمنا مصير الانسان ، اما الفرق الوحيد القالم الآن - وانه لفرق كبير - فهو ان عبء الاهتداء الى حل او الهلاك لا يقع على عاتق بطل فرد ، بل يقع على عاتقنا جميعا ، فكم من اناس يبيننا حدث لهم في السنين الاخيرة حينما واجهوا في لحظة رجة الخوف من الفناء وقد كشف لهم عن حقيقة وجهه قد استطاعوا ان يمالوا شاكسبير في صدق فراسته ورددوا من وراءه ان الجزيرة ليست من تدبير الافلاك والنجوم بل هي كائنة في باطن نفوسنا .

...ومن اجل هذا ينبغي ان يكون لنا مسرح اذ ان المسرح قبل كل شيء آخر يضع الانسان في موقع هو بالنسبة للعالم يعتبر مركزه ، نحن في حاجة الى استجماع ولو قصير العمر الى لحظة هدوء وسط العاصفة ، حيث يصبح من الناحية ان نقيم من انفسنا شهداء على هذا الصراع الابدى بين الانسان وقدره .

والظاهرة العجيبة في ايماننا هذه ان العالم قد انقسم الى كتلتين ، على حين ان الفن - والمسرح بالخاص - يثبت بوضوح ان رسالته العميقة الاثر لا تتحقق الا بفضل ما يكتبه هذا الفن من طابع عالمي .

وبعد ان كان نجاح المسرحية مقصورا على حدود البلد الذي تمثل فيه ، فاننا نجد ان هذا النجاح اخذ يتعدى هذه الحدود شيئا فشيئا ويمتد الى بلاد اخرى ، ذلك لان الثقافات المختلفة انما هي عناصر متعاشقة تكمل بعضها بعضا ، وتسير قدما الى الامام في صف واحد ولكننا اذا اردنا ان نعالج بالبحث تلك المسئلة الدقيقة الا وهي مشكلة الحياة والموت فاننا سنستصدم احدا بالآخر كأننا نخطو في حافة من عوالم اخرى ، وقد ثبت المسرح لنا اليوم - من غير التنبؤ او التردد - ان الجنس البشري - رغم تنوع ثقافته وتقاليد مسرحه وثائق متين واحده .

ولا اظن انه يصح في اي وقت من اوقاتنا ان نطرح اليوم للمسرحية معاصرة ان تاتي على الفور مجاوبة من المذاهب المختلفة في كافة اقطار الارض ، ومما يبع النفس ان يصبح المسرح قبل اي فن تعبيرى آخر هو الوسيلة التي تحقق هذا التجاوب بين الشعوب ، ذلك ان الدور الملقى على عاتق الانسان اذا وقف على خشبة المسرح انما يتعلق بقيم انسانية ، ومن علامات الخير ايضا اننا في عصرنا هذا ، حيث تتعذب ارواحنا من فقدان كل شيء لجدواه في نظرننا ، وحيث المعجز عن العمل يهدد قلوبنا بالشلل ، ان نملك من الاشكال الفنية شكلا لا يتحقق الا بفضل المعمل ، ومعنى هذا ان الوقت قد حان لوجود مسرح ارادى بمسند جذوره في تربة هي هذه الحرية المخلخلة والتي استطاع الانسان مع ذلك ان يحقق بفضلها معجزاته على هذه الارض ، واتاحت له ان يقبض على النجوم في يده ، وهي ايضا التي جمعتنا معا هذه الليلة - كما هو الحادث في مدن عديدة - للمساهمة في امل واحد ، الامل في الانسان .



# الهيئة العالمية للمسرح



« الفن المسرحي نشاط عالمي يعبر به الإنسان عن نفسه في كل مكان ولهذا كان له أثر قوي وقدره على جذب جماعات كبرى من شعوب العالم والحاقها بخدمة السلام . من أجل هذا أنشئت هيئة دولية ذات شخصية مستقلة أطلق عليها اسم :

« الهيئة العالمية للمسرح »  
( مقدمة ميثاق الهيئة العالمية للمسرح )  
٢٨ يونيو ١٩٤٨

من أجل إيجاد مزيد من التفاهم الدولي في عالم تزعزعه الحروب وتطاحته الفتن وقوى الاستعمار . . . من أجل خلق تماسك شامل بين الدول في المعرفة والممارسة المسرحية . . . من أجل وضع خطوات عملية لحل المشاكل التي تعوق حركة المسرح خارج حدود بلده . . . من أجل هذا كله كان من الضروري إنشاء الهيئة العالمية للفنون المسرحية . . . تتابع لجميع العاملين في المسرح بالدول الكبرى والصغرى على السواء أن يقدموا برنامجا عمليا لتيسير تبادل النصوص والخبرات وتداول الآراء المتعلقة بنشاط المسرح .

وفي الجلسة الأولى للجنة الفنون والآداب باليونسكو المتعقد في ٢٦ نوفمبر ١٩٤٦ أوصى الحاضرون جميعا ، وعلى رأسهم « فرنسوا موريلاك » ، و « جون بريستلي » ، و « أرشيبالد ماك لينش » بضرورة الإسراع في تكوين هيئة عالمية للمسرح . وفي المؤتمر العام الأول لليونسكو بقرار دعوة بعض الشخصيات العالمية في مجال المسرح لوضع الخطوات الأساسية لإنشاء الهيئة . وبالفعل اجتمع في الثامن والعشرين من يولية ١٩٤٧ ، ٢٥ خبيرا مسرحيا من آسيا وأوروبا وأمريكا ، وعلى رأسهم « جون بريستلي » ، و « أرماند سالكرو » ، و « جان لوى بارو » ، و « جون رومين » ، وقد تمت دعوتهم جميعا بصفتهم الشخصية كمندوبين عن بلادهم ، لمناقشة برنامج الهيئة المزمع إقامتها ونظامها الإداري الذي يصلح أساسا لتعاون مثير بين الدول في ميدان المسرح . ولهذا شكل الحاضرون ثلاثة لجان وهي :

عام ١٩٤٨ لم يكن المسرح وهو من أقدم الفنون التي عرفها الإنسان - رابطة عالمية تنسق جهود العاملين فيه لتحقيق أهدافها

من الانتشار والتطور ، وتطوره بشكل متسارع . . . الذي طالما عانى من عدم اهتمام الحكومات . . . الأساسية للثقافة العالية ، في أمس الحاجة إلى قوة إيجابية تعمل دون كلل للدفاع عن مصالحه وخلق المناخ الصحي ، لتنتقل في فله طاقات الفنانين . . . وعن الأذى ما كان يلاقيه المسرح والفن المسرحي على مر العصور وفي معظم الدول من سوء تقدير . . . فكم من مرة أهدرت حقوق الممثل وكرامته ، وكيم من فرقة قضى على أعضائها بالتشرد والتفكك لأنهم لم يسايروا موكب الحاكمين في عصور الانقطاع والاستبداد ، وكيم من نص لقي حتفه وصودرت معه حرية كاتبه .

وحتى وقت قريب كان السواد الأعظم من الفرق المسرحية تعتمد على الاحتراف دون أن يشمها تأييد مادي أو معنوي من الحكومات ، مما كان يعرض رسالتها أحيانا للاعتراف أو الخروج على الخطوط الجادة التي رسمتها لنفسها ، أو تتردى في نهاية الأمر في طريق الانحلال .

على هذا الطريق الطويل الشاق الذي عبرته من قبل آلاف الفرق المكافحة وجميع الكتاب والفنانين الذين خاضوا بوعي تجربة المسرح ، كان لابد أن يلتقي جهود العاملين في حقل المسرح في جميع أنحاء العالم وتتلاحم أهدافهم وأفكارهم في منظمة دولية



ARCHIVE



العالمى الأول عام ١٩٤٨ تعد بحق دستور الهيئة منذ بدأت نشاطها الفعلى ، وفيما يلى نص هذه الكلمة :

« ليس هناك فائدة أجل من تلك التى ستسديها للمسرح الهيئة العالمية للمسرح . دعونى أحصى بإيجاز بعض خدماتها . سوف تقوم الهيئة بجمع وتوزيع مجموعة ضخمة من المعلومات والبيانات القيمة عن المسرح . عن المسرحيات الجديدة فى الدول الأعضاء . عن أبعاد المنصة وتجهيزها الفنى . عن امكانيات دور المسرح الكبرى . عن قوانين الطبع ونظم الرقابة ومكافأة الفنانين وتشغيلهم . سوف تحاول الهيئة ان تزيل العقبات التى تعرقل تبادل الفرق المسرحية وتيسر سبل انتقالها وتحطم لوائح النقد والضرائب . وتقدم مساعدات فنية ومادية للمسارح فى البلدان التى انهكتها الحروب ، سوف تعمل على تشجيع المسارح التجريبية بكافة الوسائل ، وتفتح خدمة مركزية لمعاونة الراغبين فى دراسة المسرح خارج بلادهم . وسوف تتابع الهيئة نشاط المدارس المسرحية ، وتوثق الروابط بين المسرح والتربية ، وتشجع رسالة مسرح الأطفال والعرائس وفرق الهواة .



وعندما ترسخ أقدام الهيئة وتوطد العلاقات بين العاملين فى المسرح فى جميع الدول ، يمكنها ان تدعو الى تنظيم المؤتمرات والمهرجانات والمعارض ، كما تستطيع اصدار صحيفة بعدة لغات ، وتقدم المساعدات والمنح ، وتسدى مشورتها للدول الحديثة من أجل اقامة دور المسارح على أحدث طراز . واخيرا سيتاح للعاملين فى المسرح فى كل مكان فرصة الاجتماع فى المؤتمر السنوى لتبادل الأفكار ومناقشة قضايا المسرح وتخطيط المشروعات الهادفة .

لكم أخطأ الكثيرون عندما توهموا ان هؤلاء لا يمكنهم ان يجتمعوا تحت سقف واحد ليتحدثوا فى أمور فنهم . وليس مما يدعو الى الدهشة انهم سيكونون قادرين على عقد مؤتمرات ناجحة ، بل سيكونون كذلك نموذجا يحتذى لجمهور المؤتمرات الأخرى . ومن ثم أصبحت اقامة هيئة عالمية للمسرح أمرا بالغ الأهمية بالنسبة لكل من المسرح والعاملين فيه .

ثم ماذا عن الجمهور الذى لا يشتغل بالمسرح ، أعنى المتفرجين ؟ أقول أنهم فى كل مكان سيجنون فائدة عظيمة . انهم ، كمشاهدين ، سيجدون متعة فائقة ، لأن أى تطوير وتجويد للفن المسرحى انما

١ - لجنة تنظيمية تتولى توجيه نداءات عالمية من أجل تأسيس مراكز قومية للهيئة العالمية للمسرح فى جميع البلدان الأعضاء ، على ان تمول نفسها ، اما عن طريق الدولة او الهيئات المحلية ، ويتمتع كل مركز باستقلاله ، ويشكل وفقا لظروف كل دولة على ان يحافظ على روح ميثاق الهيئة .

ب - لجنة الرحلات الخارجية ، وقد ركزت اهتمامها بادىء الأمر على اسلوب التسهيلات الاعلامية ، لتشجيع تبادل الفرق المسرحية وازالة العوائق التى تعترض انتقالها .

ج - لجنة تبادل النصوص ، ومهمتها دراسة الاجراءات التى يمكن ان تساعد على انتشار النصوص وتبادلها .

وفى المؤتمر الذى عقد فى براج يوم ٢٨ يونيه ١٩٤٨ برئاسة « بريستلى » أعلن رسميا انشاء هيئة عالمية للمسرح ، ومنذ ذلك الحين أصبح للمسرح هيئة ذات صبغة دولية رسمية ، ترعى شؤنه ، وتعمل على تنشيطه وتطويره . وقد صدق أعضاء المؤتمر على لائحة الهيئة الجديدة التى تتألف من عشرة مواد هى :

١ - هدفها : ايجاد تبادل دولى للمعرفة والممارسة فى ميدان الفنون المسرحية .

٢ - وظائفها : لتحقيق هذا الهدف تعد الهيئة مركزا لجمع وتوزيع انباء المسرح فى كافة الدول ، وتيسير الاتصال بين الدول الأعضاء ، واطلاع الهيئات المسرحية على الأشكال المختلفة للمسرح .

٣ - العضوية : تدعو الهيئة كل دولة من الدول الأعضاء لانشاء مركز قومى للمسرح بها ، يطلق عليه « المركز القومى للهيئة العالمية للمسرح » ، ليساهم بالاضطلاع ببعض المهام التى تؤديها الهيئة .

وفى اجتماع اللجنة التأسيسية الذى عقد فى ٢٨ يوليه ١٩٤٧ ، ناقش الحاضرون المقصود بالفن المسرحى وهل يندرج تحته الباليه ، وقد اعتبر جان لوى بارو ان الفن المسرحى يجب ان يتضمن كل ما يقدم على خشبة المسرح ما دامت المنصة هى رقعته الطبيعية ، ومن ثم يمكن اعتبار ان فن الاوبرا ضمن فنون المسرح كذلك . واثيرت مناقشة أخرى حول امكانية ادراج الاذاعة والسينما ضمن فنون المسرح ، وعلى الرغم مما بينهما وبين الدراما من صلة وثيقة فان بعض الأعضاء أبدوا مخاوفهم من تضاعف اعباء الهيئة العالمية الوليدة اذا امتدت حدودها لتشمل الاذاعة والسينما ، ومن ثم أصبح من الواجب انشاء هيئة عالمية مستقلة لكل منهما .

ولعل الكلمة التى قدم بها جون بريستلى - الكاتب المسرحى الانجليزى وأول مدير للهيئة - الكتيب الذى صدر بمناسبة انعقاد المؤتمر المسرحى





د. ج. ب. بوسلى  
مدير الهيئة العامة للمسرح

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sony.com>

يستحدث من أجلهم ، كما ستتاح لهم فرص طيبة لمشاهدة عروض شتى الفرق العالمية .

اننا نعيش اليوم في عالم أصبح التفاهم المطلق فيه أمراً حيويًا للغاية ، وبدونه ربما نشعر فجأة في تدمير أسس حضارتنا . وفي رأي أن كثيراً من الخلافات المستحكمة بين الدول لا تنشأ - كما تعاملنا خطأ - عن فلسفات متعارضة لا تجد سبيلاً إلى التفاهم ، وإنما تأتي من الجهل ، والتعصب ، والضباب المخيم في الأفاق ، وتشابك المصالح الذي تنعثر فيه مباحثات عديدة . وكل جهد يسهم في إزالة تلك العراقيل لابد أن يقدم للإنسانية خدمات جليلة .

إن الكاتب والممثل هما القادran على إعطائنا صورة صادقة لسعيهما . ونحن نستقبل هذه الصورة في جو انفعالي أبحاث داخل المسرح ، حيث تكون أكثر تفهماً لقبول أفكار جديدة ومشاعر ثرية تفوق ما نحصل عليه إذا ما طالعنا نفس الصورة في كتاب أو صحيفة .

ولا أحد يستطيع الزعم بأن وجود هيئة عالمية للمسرح سوف يضع حلاً لمشاكلنا ، وإنما أقبل ما يستطيعه هو أن يمدنا بخيط متين يصل المجتمعات الإنسانية ، وهذا الخيط لا يمكن أن يخرج إلى الوجود إلا عن طريق منظمات دولية تتجاوز الحدود وتؤلف بين الشعوب .  
والخلاصة أن هذه الهيئة هي مشاركة في بناء حضارة عالم جديد يناضل الآن من أجل وجوده .

ومن العسير أن نعدد نواحي نشاط الهيئة في مدى سبعة عشر عاماً . مضت على إنشاء ما حققته في الأعوام الماضية هو :

● إصدار مجلة شهرية بالفرنسية والإنجليزية ( تصدر الآن كل شهرين باسم « المسرح العالمي » ) تضم مقالات وأبناء عن المؤتمرات والندوات ، وكافة ألوان النشاط المسرحي في العالم ، كما تحتوي على بحوث في حرية المسرح وتطورات ، ويوزع من كل عدد ٧٥ ألف نسخة .

● إنشاء مراكز قومية للهيئة في أكثر من ٥٥ دولة تمثل حوالي ٢٠٠ ألف من المتشغليين بأغنى المسرحي وتؤدي هذه المراكز رسالتها على النحو الآتي :

تسجيل النشاط المسرحي المحل تسجيلاً فوتوغرافياً وصوتياً وتقنياً - ومتابعة النشاط المسرحي العالمي وتطورات - المساهمة مالياً وأدبياً في تدعيم جهود هيئة المسرح العالمية - عقد الندوات والمؤتمرات والحلقات الدراسية - إرسال مندوبين عنها للاشتراك في المؤتمرات والندوات العالمية التي تقيمها المراكز الأخرى - الإشراف على تنظيم الاحتفال بيوم المسرح العالمي - الرد على

استفسارات هيئة المسرح والمراكز القومية حول مختلف شؤون المسرح .

● أقامت هيئة المسرح ومراكزها القومية أكثر من ثلاثين مؤتمراً وندوة ، تناولت عددياً من القضايا والمسائل الأساسية في المسرح مثل : الموقف الراهن للمؤلفين المعاصرين - العمارة المسرحية - الرقابة - المسرح الشعبي - مسرح الطبيعة - المسرح الآسيوي - مسرح الشباب - المسرح في أمريكا اللاتينية - أعداد الممثل - حقوق المخرجين وواجباتهم - رجل المسرح والتليفزيون - الارتجال على المسرح .

● أصدرت الهيئة قاموساً عالمياً يضم مصطلحات المسرح بشماني لغات ، ومؤلفاً عن الديكور المسرحي في العالم منذ عام ١٩٢٥ إلى ١٩٥٠ ، ويضم الجزء الأول منه عرضاً ممتازاً للسينوجرافيا في خمسين دولة .

● ييسر سبل الاتصال بين المراكز القومية ، ومعاونة المراكز على إجراء بحوثها ، ونشرها في مجلة

مساعيه لدى الحكومة الفرنسية لكي تسرع في انشاء هذا المسرح الذي افتتح رسميا في الرابع من مارس ١٩٥٧ . ولقد تخصص مسرح الامم في تقديم فرق الدراما والفنون الشعبية والباليه من مختلف الدول ، وفي نهاية كل موسم جوائز لأحسن المفسر وفنسل الممثلين .

وجدير بالذكر ان مسرح الامم هو اول مسرح في العالم يقدم عروضه بخمس لغات على الأقل ، لكي يتمكن أكبر عدد من المتفرجين من مختلف الجنسيات من متابعة الجوار باللغة التي يجيدونها عن طريق سماعات متصلة بحجرة الترجمة الفورية . وينبع المسرح « جامعة مسرح الامم » ، التي يتلقى فيها مبعوثون من دول عدة دراسات منتظمة في فنون المسرح .

ومع تسمير الحرية التي غصرت عشرات المستعمرات الافريقية والآسيوية كان من الضروري ان تنهض الهيئة العالمية للمسرح بمسئولياتها نحو مسارح هذه الدول المتحررة ، وأن تتابع باهتمام بالغ جهود الطاقات المتفتحة فيها بعد أن نفذت من كاهلها نير الاستعمار ، وطرح فنانوها الأفلال التي كانت تعوق انطلاقهم .

من أجل هذا حثت الهيئة على انشاء مراكز قومية للمسرح هناك ، حتى تتمكن من طريقها ، من التصدي على المشاكل التي يصادفها العاملون في المسرح والانشاء المصورة لهم ، وتزويدهم بالخبرات الحرة التي تقتضيها الدول الحديثة الاستقلال كما وجبت مجلة « المسرح العالمي » بنشر مقالات عن الحركات الفنية في هذه الدول ، وانباء النشاط المسرحي فيها . ومن الدول الافريقية التي انشئت فيها مراكز قومية في الاعوام الاخيرة : الجمهورية العربية المتحدة - مراکش - تونس - غانا - غينيا - مالاياش - سونغندا - الكونغو برازافيل - جمهورية افريقيا الوسطى - ساحل العاج - فولتا العليا - زامبيا .



وقد حظي المسرح الآسيوي باهتمام المسئولين في اليونسكو والهيئة العالمية للمسرح ، ففعلت في الأسبوع الأول من يونيو ١٩٦٤ بمقر جامعة مسرح

« المسرح العالمي » كالمبحث الذي أجراه مركز البرازيل عام ١٩٦٤ بشأن القوانين والتنظيمات واللوائح الخاصة بحماية المخرجين والممثلين في جميع الدول الأعضاء .

● الاحتفال بسوم المسرح العالمي في السابع والعشرين من شهر مارس من كل عام . فمنذ خمسة اعوام قررت الهيئة تخصيص هذا اليوم لاحتفال فيه جميع المراكز والهيئات المسرحية في العالم كله بدعوة الجماهير العريضة لمشاهدة العروض المسرحية مجانا ، والاشتراك في الندوات التي تطرح فيها بعض القضايا المسرحية ، والاطلاع على مظاهر النهضة المسرحية التي تصورها المعارض ، وبذلك يبرز أمام الناس الدور الطبيعي للمسرح في خدمة قضايا الإنسان .



وقد طلبت الهيئة من مراكزها القومية ان تطرح للمناقشة على مستوى التخصصين والمسؤولين الجماهيري دور المسرح في مختلف المجتمعات وحتى تكون معالم الموضوع أكثر وضوحا وبروزا في اتي ثلاثة موضوعات هي : المذهب والدولة والمسرح .

● انشاء مسرح الامم بباريس ، وهو نمرة للمحاولات المستميتة المتواصلة التي سبق ان بذلها الفنان الفرنسي « فيرمين جيميه » من أجل انشاء جمعية دولية للمسرح ، تضم كتابا ومخرجين وممثلين وراقصين وعازفين وخبراء في الفن المسرحي من جميع الدول ، كوسيلة لاجداد تقارب بين الأمم . ولكي يخرج « جيميه » بفكرته الى حيز التنفيذ ، شرع في اقامة مسرح للامم عام ١٩٢٧ ، ونظم اول برنامج له ليقيم على مسرح « الشانزليزيه » بباريس ، وقد اشتركت فيه فرق من لندن وهولندا وبلجيكا والاتحاد السوفيتي . غير ان المشروع كان يتعثر تارة وينهض تارة أخرى حتى توقف نهائيا عام ١٩٢٩ .

ولما كان اجداد تقارب بين الامم هو الهدف الأول للهيئة العالمية للمسرح فقد تقرر في المؤتمر الثاني المنعقد في زيوريخ عام ١٩٦٩ اقامة مسرح للامم بباريس غير أن القرار لم يوضع موضع التنفيذ سوى عام ١٩٥٧ ، عندما اوصى المؤتمر السادس للهيئة عام ١٩٥٥ بأن يبذل المركز الفرنسي للمسرح

الأهم، حلقة دراسية عن المسرح الآسيوي الحديث،  
وامكانيات التبادل الثقافي في مجال المسرح بين الشرق  
والغرب . واشترك في الحلقة مندوبون عن الهند  
والصين الشعبية واليابان والباكستان وكمبوديا  
وتركيا ، ممثلين للمسرح في الشرق ، ومندوبون عن  
إيطاليا وفرنسا وأستراليا والولايات المتحدة وهيئة  
المسرح العالمية ، ممثلين للمسرح في الغرب ، كما  
أشترك في المناقشات سبعون طالباً من جامعة مسرح  
الأمم ممن ينتمون إلى خمس عشرة دولة آسيوية  
وأفريقية وأوروبية ، وكانت القضايا الأساسية  
المطروحة هي :

● إلى أي مدى تأثر مسرح الغرب بالشرق ؟

● ما هي الجذور الشرقية في المسرح الغربي  
التي يمكن أن يستلهمها المسرح الآسيوي بعد دراسة  
علمية ؟

● كيف يمكن إقامة تعاون فني بين الشرق  
والغرب ؟

ولكي تكون المناقشات أكثر حيوية كان من  
الضروري أن يستعرض كل عضو مظاهر النشاط  
المسرحي في بلده والمصاعب التي قد تعترض نموه .  
فتحدث مندوب تركيا عن بذرة التصويع  
عزرا لا المزلعن الأتراك المرموقين لا يتجاوز عددهم  
أسي أو ثلاثة .

وأثارت مندوبة الهند قصة  
الخطورة وهي صعوبة التصوير في حيا .

جديد للمسرح يناسب الواقع الثقافي في الهند .  
وقد حسم الحلقة أحد المجمعين عدداً من القرارات  
أهمها :

١ - أن تعمل اليونسكو بعثتين دراسيتين ، مدة  
كل منهما ستة أشهر ، أحدهما من أوروبا لآسيا  
والأخرى من آسيا لأوروبا .

٢ - أن يسلّم المسرح الآسيوي الحديث  
بمحدد جديد - أحداث المسرح الغربي الحديث .  
وأن يسلّم الآسيوي أدب عاقلهم الفصحى ،  
وليس القصة العربية التي لا تمت إلى العرف  
أسرفه يصله .

٣ - تدب المساعدة لكتاب الآسيوي أنسلا

٤ - تيسير الخبرات الفنية التي تكفل تطوير  
المسرح الشرقي تطويراً طبعياً .

هذه هي رسالة الهيئة العالمية للمسرح ودورها  
في خدمة المسرح في العالم كله . وبقي أن نعلم أن  
المركز امسرى يهتف له سنة ١٩٦٣ . وبقي أن نعلم أن  
فترة جيزة استطاع أن يحقق إنجازات كبيرة ،  
فقد أقيم المسرح خلال ثلاثة مواسم  
تريد الهيئة دباء المسرح في الجمهورية العربية  
المتحدة . والاشترك في مؤتمر المسرح بطوكيو عام  
١٩٦٣ . وفي نفس العام للمسرح والموسيقى .  
١٩٦٣ . تنفيذ مشروع تحقيق التراث المسرحي

سمير عوض





# لماذا لم يعرف الأدب العربي المسرح

دراسة يشرتها

د. طه حسين  
محمود تيمون  
عبد الرحمن صافي  
لؤيات - أمين الخولي  
ي - د. لويس عوض  
ر - د. عز الدين اسماعيل



قال الدكتور طه حسين

سعد حماد . دعونا لادب  
المسرح اليوناني كان مسرح  
احسن من كل لغات  
ترجيح ثقافة اليونانية . د  
كان محصور لان المسرحية في ذلك الوقت كانت تراه  
معرفيا في ريشة . و لكن معبرين حسن راجح  
العرب ثقافة اليونان لما يرددو في ترجمته . وسلك  
تجد ابن سيناء في كتابه الشفاء . يذكر التراجيديات  
فيسميها الملاح ، ويذكر الكوميديا فيسميها الهجاء  
وقد عرفها بالطبع من كتب أرسطوطاليس .





الثابت ان العرب حين نقولوا  
الثرات اليوناني الى لغتهم  
اكتسبوا بعض العلوم والعلمه.  
واعرضوا عن نقل الشعر يومن  
ثم لم يقدر لهم ان يعرفوا المسرح الاغريقي ويتأثروا  
به . على ان اليونان ليسوا المصدر الوحيد  
للمسرح ، فقد عرف الهنود والصينيون المسرح منذ  
زمن بعيد قبل المسيحية . ولقد اتصل العرب  
بالهنود والصينيين واخذوا عنهم ، ولكنهم لم  
ياخذوا المسرح فيما اخذوه .

ولو رجعنا الى تاريخ الرومان قبل المسيحية  
لوجدنا لديهم مسرحا هو امتداد للمسرح اليوناني  
ومن المعروف ان العرب الجاهليين اتصلا بالروم  
عن طريق التجارة . ومع ذلك فلم يسمع عنهم شيئا  
بمسرحهم أو حاولوا نقله .

اذن لابد ان هناك سببا قويا جعل العرب  
يعرضون عن المسرح ، ولا يقبلون عليه بين ما تقبلوا  
عليه من الزان العلوم والمعارف التي اخذوها من  
مختلف الشعوب .. هذا السبب هو الوسع  
الاجتماعي لعرب الجاهلية .. كانوا يعيشون حياة  
عليه متمثلة لا يعرف الا انفسهم ولا  
يحتاج الى استقرار مدني .

ولو ناملوا الدور العائب على  
اليكاه على الاطلاق ، لو جددناه مرتبة / بطنفة الحنية  
العليه الى عرض على اهلها التتمل المستمر  
محف الفسه وراها اطلاقا ودمنا بناجها الشاعر  
وهو يذكر حبسه الزاحلة مع القبلة . فاذا كان  
الشاعر لا يجد حبيته كيف تصور ان يجد  
سرحا |

لقد أجبرتهم ظروف حياتهم الاجتماعية على التعبير عن أوطافهم بأشكال غير مستقرة حياتهم .. وشعرهم يمرر عن هذا التقلع وعدم الاستقرار .. بحيث تستطيع أن تشده وأنت راكب على ظهر حمل .. وفيه مع ذلك كل الأوطاف الداخلة في نطاق الترديد والكوميديا .. فنستطيع أن نقول بكل عام أن شعر المدح والثناء أقرب ما يكون إلى أوطاف الترديد أو يقوم أساساً على الإساءة بمقاييس البطولة .. في حين أن شعر الهجاء يمرر على نحو ما عن مشاعر الهزء والسخرية التي تقوم عليها الكوميديا .. كل ما في الأمر أن هذه الأوطاف صانها العربي في قالب يمكن نقله من مكان إلى آخر بسهولة ، وهو قالب القصيدية التي يجعلها الرواة في صدورهم ويقتلون بها في القبيلة في كل مكان مدد تصل له عن الحاجة إلى مكان مستقر

**أهداف فنية حصارية** كُنْكَ الَّتِي يَنْطَلِبُهَا

[illegible]

ومن الممكن أن تضيق النظرة القائلة بأن الدين الإسلامي مع نقل كل ما يتعرض للالهة إليه ، يجوز أن يكون ذلك من سبب الأسباب ، وأن كان من المنكر مع ذلك عدم التقيد بالموضوعات الدينية ، فيفسوا ، استرجحوا ، وسدوا فيه موصفات ، عطلات ، وشخصيات تاريخية واجتماعية .

والمحتمى ، يصور فيها حروب الميثولوجيا العربية  
كحرب البسوس، كما فعل الفردوسي في «الشاهنامة»  
ان المتنبي حين وصف خسرو سيف الدولة  
وغيرها لم يزد عن أن وضعها في الإطار الجاهلي  
لشعر الحماسة ، لأن الشعراء العرب لم يقلوا اى  
قالب فنى آخر ، وقد ذهب الأستاذ أحمد أمين  
هذا المذهب في مقالات له عن جنابة الشعر الجاهلي  
على الأدب العربى اذ رأى أن المثل الأعلى الجاهلي  
كان له اثره فى تجميد القوالب الأدبية .

الواقع ان المسئول الأول عن عدم وجود المسرح  
فى الأدب العربى هو المثل الأعلى الجاهلى الذى كان  
رجال الفن والأدب والشعر يدورون داخل إطاره.  
بدليل ان احدا من الكتاب أو الشعراء الرسميين لم  
يحاول استلهم الأدب الشعبى والأساطير الشعبية ،  
فلم تنشأ فى الأدب العربى ملامح شعبية على أساس  
من الأساطير الشعبية . . لماذا لم نجد شاعرا كبيرا  
كالمتنبي ينظم قصيدة طويلة على النمط القصصى

## وكاتب الأستاذ أحمد حسن الزيات



وسد المعبد والكعبة دور من  
نفسه ولجميع طوائف  
عند الاغريق في اعداد الخوس  
البحر . اذ عدمه .



من ههنا ، سيبون ، جعل ديث الاله على المسرح  
ثم جاء ( اسخيلوس ) ابو المأساة فاضاف الى  
الممثل الأول ممثلا آخر فخلق الحوار . على هذا  
المحو نشأت المأساة . اما النهاية فممنوعها ديث  
التفريق الذى كان الشعب الاغريق يستمتع به نفسه  
في مواكب باخوس وهو يجعل حوالا . . . فزى  
( انيكا ) .

كذلك ساء الشرح عندنا في اناجيا  
وباريس في اثناء القرون الوسطى  
المسيح والام الشهداء الذين اود . . .  
المسيحية . ثم انتشر التمثيل ما . . .  
الام . ولما احببت الاداب اليونانية والارمنية  
وأطلع الادباء الفسريون على ما الف فيهما من  
المسرحيات واللاحه بهاموا على عبيده وامسكها  
فدخل فن التمثيل من جراء ذلك في طور جديد .

فاذا علمت أن العرب في جاهليتهم كانوا يدوا  
لا يستقرون في مكان ، وأن وحدة مجتمعهم كانت  
اعده ٧ المدن . وأن بساطة دينهم وطبيعة ارضهم  
وسنن حياتهم وثمة شعائرهم حرمهم الاسافر  
وهي من اغزر نتائج القصص والتمثيل كما كان  
عند الاغريق - اذا علمت ذلك أدركت في سر  
وسهولة الاسباب الطبيعية والاجتماعية التي حالت  
بين شعراء العرب وبين الملاحم والمسرحيات .

فاذا قلت ما بالهم بعد استقرار الامر بعد الاسلام  
وانتاع الحضارة بعد الفتح وقصد تهيات لهم  
الاسباب من تضيغ الفكر وسعة العمران وكثرة  
الاختلاط وثورة القصصيات لم ياتوا بشيء منه . قلت  
لك ان الحق ان الشعر القصصى والتمثيل لو كان  
في طبع العرب لدفعهم اليه ازدهار المدنية وتقدم

الحياة الاجتماعية في العصر العباسي ، وعلى الاخص  
عد ما بدرت الشيعة في ايران والصراخ بدور  
المسرحية بتعطيلهم في يوم عاشوراء ما اصاب أهل  
البيت من الخطوب والمحن .

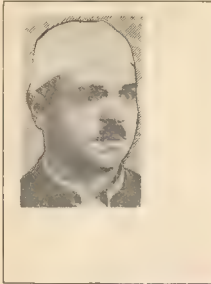
وعلة قصورهم في اللحمة والمسرحية ان مزاولتهم  
تقتضى الروية والفكرة والعرب أهل بديهة وارتجال  
وتطلب الاثام بطائع الناس واحوالهم وهم قد شغلوا  
بانقسامهم عن النظر فيمن عداهم ، وتفكر الى التحايل  
والتطويل وهم أشد الناس اختصارا للقول واقلهم  
تعمقا في البحث .

على ان الله لو شاء لأدبنا الكمال من نقصه لاهم  
المرجمين في عصر المأمون ان ينقلوا روائع الادبين  
الاغريق واللاتين من الشعر والقصص والمسرحيات  
كما نقلوا العلم والحكمة ، اذن لقد هم أدباؤنا القدماء  
في ذلك كما بعد نحن اليوم ما برجم أو فرى من  
ادب الفرنسيين والانجليز والامان وغيرهم من الأمم  
الحية .

## وكتب الأستاذ أمين الخولي



هل يسأل السائل عن الأدب  
العربي الرسمي الفصيح لا غير؟  
أو هو يذكر عند السؤال  
الأدب الشعبي العام ؟



مهما يكن الأمر فإن أصحاب الفن والحياة  
لا ينسون ، حين يذكرون ، أو يذكر الناس الأدب ،  
هذا الأدب الحي المتوثب ، الذي قام في المجتمع منذ  
قرون طويلة ، وأجيال عدة بما تخلط عنه الفلسفة  
الرسمية من مهام نفسية ، وحاحات اجتماعية ،  
حين اختصت ببيادين محدودة في السياسة والحكم  
أو الدين ومراسمه ، أو بعض التعليم ، فكان أدبها  
في هذه القرون أدب الحكام لا أدب المحكومين في شيء ،  
واستهلك نشاط هذا الأدب مدح الملوك ، أو الدعوة  
السياسية لهم ، إلا في ريسيس فاطر من احساس  
الأديب نفسه بما هو فرد يشكو الزمان في تشاؤم  
مستسلم ، أو يتحدث في ذنياه إلى أخوان له من  
طرازه .

وفي كل ما وراء ذلك من عمل الأدب في الحياة  
حزنا وأسى ، وفرحاً وطرباً ، واعتباراً وتأثراً ،  
وبريقاً وسلباً ، وملاً وبعاً . . . . .  
العام ، أو الأدب الشعبي قد . . . . .  
اسماحيه . وآبابه ودعويه . . . . .  
وأمثالهم ، وفكاهاتهم . . . . .  
ودعائهم وبغيتهم . . . . .  
وطموحهم ومثلهم . . . . . وكل أسدلة حياتهم .

والأدب الذي يؤدي في الحياة ، ومن الحياة هذه  
المهام كلها لا أحسبه يخلو من المسرح .

المسرح بمعناه العام الذي عبر عنه هذا الأدب  
بحسه الفني ، حين وفد عليه منه المسرح الغربي  
فسماه التشخيص ، وظل ربما أدركناه يستعمل  
هذا الاسم ولا يستعمل غيره .

والمسرح - فيما اعتقد - تجسده هذه التسمية  
في أحسن صوره ، وأعظمها ، على السواء ، لأنه في أي  
وضع من أوضاعه إنما يعرض صوراً تجسدية ،  
شاخصة أمام المشاهد ، سواء أكانت أقمعت مادية  
ساذجة ، أو مفهمة ، أو رازقة ، أم كانت معاني  
مجردة متفلسفة ، تتخصصها أضواء وظلال .  
وأشارات ، وما يمكن أن يلقى من الوسائل ، فإنها  
إن تعدو ساطعة هذا التعبير ، وهو التشخيص -  
بل يظل هذا الاسم فيما يبدو قادراً على أن يؤدي  
أخص ما يريد المسرح لنفسه من هدف . .

ولملي لا أبالغ إذا ما قلت إن كلمة التشخيص  
تؤدي المعنى بأدق وأعظم مما تؤديه كلمة التمثيل

لا في كلمة التمثيل معنى المثل والشبيه ، لا الأصل  
الذي . . . . . لأن كلمة التشخيص أدق  
من . . . . . وأكثر عمقاً لمعى  
من . . . . .

ولا عجب أنه . . . . .  
يجهد هيباً إلا حين حيث ابتدأه الفن الذي يشهد  
لما لأصحاب الأدب الحي من دقة حس ، وأصالة  
حدس ، وأدراك لما به قوام هذا المسرح .

وهذا الأدب الشعبي ، وأصحابه من الجماهير ،  
التي تحرك الحياة وتسيرها ، وتجسم كياناتها المادية  
والروحية ، كانوا يعرفون ويعرف أديبهم صوراً غير  
قليلة من المسرح ، بمقاماته العملية ، التي لا تختلف  
في جوهرها عن أحدث ما يعرفه المسرح الغربي .  
وبعض هذه الصور في مصر كان في الزيف والقرينة  
وبعضها كان في الحضر والمدينة . وكلها كانت  
سارحة تشارك فيها الفنون السمعية ، من القول  
- الأدب - والنغم - الموسيقى - ووسائل التأثير  
من أضواء واللوان ، ووسائل التشكيل من ملابس  
ومجسمات مناظر . . الخ

وما شهدته من أنواع هذه المسارح ، في القرية  
والمدينة خلف في النفس ذكريات بهجة ، أحب أن  
استعيدها بالحديث في بعض هذه المسارح ليرى  
إتناء هذا الجيل أكان ذلك مسرحاً في الأدب  
أم لا . .

وأول ذلك وأبهجه ما كان في القرية وهو :







الذي لا يطعم إلى التجمعات وكذلك اشتراطهم لصلاة الجمعة ، الاذن العام بأن تفتح ابواب المساجد مما يمكن أن يفهم هذا الفهم .

وفي مجتمع هذا شأنه لا يتيسر أن يعيش فن قواعه التجمع والتجمهر الا أن يكون ذلك بلون من التحايل لم يتيسر أن يكون لأصحاب الادب الرسمي لانهم حاشية هذا السلطان ، وبقية المظهرية في صورته العملية .

واقول ايضا : ربما كان ذلك او هو قد كان .

لكني مع هذه الموافقة اشعر أن هذه النظرات كلها قد اغفلت واقما ادبيا لم تعره اهتماما مع أن كان الواقع المباشر الذي يفسر مسألة المسرح في هذا المجتمع ، وأدبه الرسمي الفصيح .

وذلك الواقع هو مثنوية اللغة ، التي اضطر هذا الشعب إلى مواجهتها ، لأسباب لغوية واجتماعية في تكوينه الذي تم في ظل الحكم الإسلامي وتوسعه وحمه شعونا مختلفة الألوان والألسنة .

الحكم الواقع بدأ هذا المجتمع منذ المفسود . من سبى التاريخ الإسلامي يعيش وينشط . ونفس لئمه التي نسيها اللغة العامة ، وهو في نفسه يحكم . ويتدين ويمارس ما يتصل . في اللغة أو اللغة الفصيحة ، لغة القرآن .

وقد سبب بهذا ذوايع وفقره . ولما يكن يرى فيها - قررت معه هذه القسمة بين . قام هذا القسم على أساس طبيعي أيضا ، هو أن اللغة المنعزلة عن الحياة وهي الفصحى تختص بالشؤون المشابهة لها في هذه العزلة ، وأصحاب هذه العزلة النفسية هم رجال السياسة الذين ينظرون من عل إلى هذه الجماهير المحكومة . ويقولون في سداحتها وجهاتها ما سار من أبواب مشهورة .

ويستندهم في ذلك رجال الدين ، يحكم هؤلاء التعاون بين السلطين ، التي عرفت الحياة ، في مختلف صورها . ويعين على عزلة رجال الدين هؤلاء . مع ذلك . أهم رواد هذه الجماهير منساعله في دينها - بل عاصية وعابشة فلا يعرفونها - أن يعرفوها - إلا في محال الوعد . وحفلة الجمعة التي كانت تتأرجح بين السياسة والدين ، ويتصل بها النص الديني في المساجد ، والقصص الدينيون الذين لم يخلصوا من التأثير السياسي .

وإذا كان هذا هو أصل التقسيم فقد ذهبت اللغة العامة بمطالب التشاغل الوجداني لحياة هذا المجتمع وأهله ففتى بها الناس في أفراسهم كما قلنا

وقالوا : أن الحياة الاعتقادية العربية تختلف كذلك بسبب عدم الاستقرار ، عن الحيوانات الأخرى عند من ظهر عندهم المسرح وراج ، لأن صلبة المسرح بالحياة الرقيقة نسوة ، وبه - وحب له سفير الدوى له سفير لأفكار استخسمة في وسه . ولم يوجد عنده مسرح وأقول معهم ربما كان ذلك .

وقالوا أن الأدب العربي الإسلامي قد عرّف الأدب اليوناني بالترجمة ولسكنه لم يتصفه ، بل صدف عنه . وعلى بالفلسفة ، ولم تتقبل اليهم الصورة الكاملة عن الحياة الأدبية اليونانية ، ولم يعطوا إلى ما بها من المسرح والمسرحية ، والقصة مطعما . فلم يحوا بالمسرح في روائع الأدب أمامهم الإسلامي المزدهر .

واقول معهم : ربما كان ذلك .

وقالوا : أن الحياة الإسلامية كذلك في دينها لم تكن تمن على وجود المسرح ، لأنها لا تجسم ، بل فهم أنها تحرم هذه الملامح الفنية ، التي يقوم بها وجود المسرح ، فلا هي موسيقية ، ولا هي تشكيلية ، وما ذهبت به الحياة العملية الإسلامية من هذه العصور قد كان هو الذي تسمح به الحياة . ولأدبها لها وراء هذا من مخالفت لا توفر اللغة العربية المناشرة التي يطلبها الأفراد أصحاب الصلة البارزة في هذا المجتمع ، ومع كل هذا لا يتبع . . . . . معهم : ربما كان ذلك .

وقالوا : أن الحياة الإسلامية بوضعها السياسي ، ومركز المراد فيه ونسبه . . . . . وجود المسرح . إذا كانت في الميادين الفنية ، كما عرف محسوس أن يعبر بها نجوى اسم العزلة التي عطشها طابع الحكم . وصورة المجتمع . ومع هذا لا نجد المسرح الذي هو بطبيعته فن للجماهير والجماعات . واقول معهم : ربما كان ذلك .

وقالوا : أن الحياة الإسلامية بوضعها السياسي ، وما أحلته من طبقة في المجتمع ، وفردية في الحكم لم يكن يهون فيه هذا التجمع الجمهوري ، الجمهور المسرح ورواده . ولم يكن سفير فيه ملائمة . يكون في استحضار من تعرض للأشخاص ، والأوضاع ، ونسبنا ، عن بحر ما أشاء الله في استمرار المسرح الرثي المكثف -

والوضع السياسي لهذا المجتمع كثيره من الأوضاع المجتمعية المحكومة بمثل حكمه الفردي المستبد ، تعدد التجمع ، وتفتته وتراقبه وتقيده ، حتى ليظن أن اشتراطهم الفعلي لوجود صلاة الجمعة المسرح أو مصلا ، يعني أن تكون في بلد فيه حاكم سياسي وحاكم شرعي إنما كان استجابة الوضع السياسي

السلطانية وكل أولئك بقلت من الرقابة قهراً ، وألا كانت كنتم للانقاس ، أن كانت السياسة لم تترك رقابة ذلك قدر ما يمكنها ، وفي حدود لم تؤثر كثيراً ، على هذه الأنواع من النشاط الفني الاجتماعي ، التي تعدت عن مثله اللغة الرسمية .

ومن هنا أسأل أنا السائل عن عدم وجود المسرح في الأدب العربي بسؤالين .

أولهما : ألم يوجد المسرح في الأدب العربي الشعبي فعلاً ، على ما شهدنا وحضرنا .

وثانيهما : اليس أقرب التعليل لعدم وجود المسرح في الأدب الرسمي هو موقف اللغة الفصحى من الحياة ، وما قضى عليها به من عرلة .

وللغاية والسائل حرية الرأي في الأمر كله .

وعقدوا مفاخر موتاهم تائبين في حزنهم ، وانتشدوا أباشيدهم في مناسباتها ، من زرع ، أو حصاد ، أو ما شابه ، بل إن المواسم الدينية التي يتحتم فيها العموم ولجميع ، كالحج وموسم دعوها نعيم العامة المتطورة ، فكانت للحج أغانيه الشعبية بنفها الخاص بها .

ومن هذه الحاجة الفنية تلك التجمعات التي تفلت قهراً من رقابة الحكام التي نظمت صلاة الجمعة بجماعتها ومساجدها فتكون هذه الأفراح بسوامرها ، أو رمضان بخيال طله أو القصاص في مشارب القهوة بريائته أو « تقاليع رابية » ومثلها في الأفراح ، أو الأراجوز المتجول . كل هذه من ظواهر التشخيص ، وعمل المسرح تؤديها لغسة الحياة ، وينتجها فيها الاجتماع الذي تتغلبه ، والساحات الشعبية ، والقاهي العامة ، والشوارع

## وكتب الأستاذ محمود تيمور



في الملل والفساد  
يحتمل الجحيم الأبيض  
وطريقه ليس لا يخلو من  
العفقات . لا سلك سالكة من

العشار . وبخاصة إذا كان الأمر يتعلق بالفضايا العامة . وعلى وجه أخص إذا كانت هذه القضايا العامة مغلقة في القدم ، تتمتع جدورها في عصور التاريخ البعيد .

ومن هذا القبيل موضوع المسرح ، والعوامل التي منعت ظهوره بين العرب . فلقد تحدث فيه من نقباء الأدب في الشرق والغرب كثيرون ، والنتمسوا لذلك ضروباً من الملل والأتساق ، منها ما يتصل بالظروف واللازمات ، ومنها ما يتصل بالعقلية العربية وما لها من خصائص ، ولستكنهم لم ينتقوا فيما بينهم على أسباب صحيحة ، وعمل ثابته ، فكان اختلافهم في ذلك مدعاة إلى بقاء هذا الموضوع على بساط البحث ، بتجاذب المستطلعون أطرافه بين حين وحين ، ويقول فيه النقاد ما يكررون به آراء سابقة ، أو ما يطيب لهم أن يستخلصوه من جديد النظرات .

وما دام الموضوع يلين جانبيه لوجوه شتى من الفرض والتخمين ، فمجال القول فيه ذو سعة ، ولكن مقطع الحق فيه يظل أبداً بعيد المنال .



وعلى أية حال ، فليس من ريب في أن العرب لم يعرفوا المسرح زمن الجاهلية إذ كانوا يحيون قبائل متفرقة حياة بدائية ، وازدهار الفن المسرحي يودع على نشوء مستوى من الحضارة في مجتمعات الشر .

كانت تقضى لنقلها الى الامة العربية أن يكون بين العرب اديب متذوق فنان يحسن لغة هذه الملاحم احسانه للبيان العربي ، فينهض بهذه المهمة على خير الوجه . واكثر المترجمين في ريسان العصر المياني ، عصر التوثيق والانبعث ، كانوا من الاعداء للسخافة على العربية ، كل ما في طوقهم ان يحوا احتشاق والمعلومات والافكار من الكتب العامة والعسمة في اسمع النواصب بالفاظ عربية تسفر بها وجوه المعاني ، في اسلوب لا يبلغ مبلغ التعبير الاديب البلاغي بما له من خصائص وسمات

ولقد اسلفت فيما كتب منذ سنوات - من حديث القصص في ادب العرب - الاستشهاد بما حواه كتاب « الجاحظ » المسمى « الحيوان » في تنديد الكلام على ترجمة الشعر . اد جاء في هذا الكتاب ان الشعر لا يستطاع ان يترجم ، ولا يجوز عليه النقل . ومتى حول تقطع نطقه ، وبطل وزنه وسقط موضع التعجب منه ، والكلام المنشور المبتدأ احسن واوقع من المنشور الذي تحول من موزون الشعر . وكان تطليقي يومئذ على هذا النص ان عصرا يرى ذلك الراي ، ويعبر عنه ، لا يقبل على لترجم شعرها الى العربية .

وفي سنة انصراف الامة العربية في ابان نهضتها الاولى ن ترجمه الادب اليسوناني ، من ملاحم وبعد سحر ما كا من ذلك نشرنا على وجه عام في مجلة « الادب » من ذلك الادب كان سطوي حبيب الله ترجمه بغير تكرعه له دعائم وطيدة من عباد ونسج ومن تعدد آله ، وفيه حسرية

كذلك حرص لصحات الخالق وتصرفاته عسرها بجملة شيئا بالملخوف في الفرائز والطابع والوان السلوك ، وذلك ما يشعر نحوه العربي بالخرج والاكماش ، فما كان لعربي تاصلت فيه فطيرة الدين ، وسما بالالوعة من مضاهاة البشر ، ان رسي عنه . وتستمتع روحه ، بأدب فيه آله ، من ذكور وآيات ، للصيد وللخمر وللحب . آلهة يتخالطون الناس ، ويمارسون حياة الارض ، يتزاوجون ويناسلون ، ويقوم بينهم ما يقوم بين بعض الناس وبعض من تشاحن وصراع .

واذا كان العرب لم يعرفوا الادب المسرحي في مستواه الفني ، لهذه الاسباب ، او لغيرها من علل وبواعث ، فلقد احسنوا فنونا من الادب ، كان من حملتها الفن القصصي في ميدانه الرحيب ومدلوله الشامل ، وحسبنا من روايتهم الشعبية « ألف ليلة وليلة » ومن روايتهم الفلسفية « حتى بن يقظان » . وكلاهما لم تنحصر شهرته واثره في الادب العربي ، فان كلا منهما مما كان له في الادب الاوربي صيت بعيد ، واثر غير محدود .

ولما استقبل العرب عصرهم الذهبي الذي اتصلوا فيه بشئى الامم في الشرق والغرب ، واصطنعوا من معارف المدنية كل ما وجدوه من التراث الانساني ، ولاسيما التراث العفلى والادبي والفنى ، لم يجدوا فيما فتحوه من الامصار ، ولا من اتصلوا بهم من الامم ، مسرحا يجذب انظارهم منسلوه الى امصارهم ، وذلك لان عهد النهوض العربي صانف عند الامم المسيحية عزوفا عن التمثيل ، وكراهة له ، وبفضلا فيه من اوضاع وثنية موروثة من الاساطير ، اذ خشيت الامم المسيحية ما يكون لهذا التمثيل من سوء الاثر في العقيدة ، وهي مازالت لذنة العود ، غضة الالهاب . فكانت المسرحيات يومئذ حراما على الناس ، ومن لم لم يشهد العرب ايام نهضتهم ، واتصالهم بالعالم من حولهم ، مسرحيات في دور التمثيل ، يجدون في شهودها تنبيها للاذهان ، وامتناعا للاذواق ، واطمئنا في التقليد والمحاكاة .

على ان المسرح حين بدا ينتعش في الغرب ، كانت الامة العربية قد مزقتها الفسقة ، ولعبت بها يد الشتات ، واصبحت دوليات تتصارع ، او تقاوم ما يدهمها من مبعدون الغبر وطفيل التدخل . وحسبك ما كان في « مصر » من حكم العسري المملوكي والعثماني ، اذ كان الاستبداد والاضطهاد طابع هذا الحكم ، فانسدلت على الامة اسيار المعركة ، وانحصر نشاط الامة في حيز ضيق . ولم يكن من المسور على الامة ان تخرج الى الساحة الساربات العسة الى امة اخرى ، ولا ان يسعوا لمحاكاتها في حيا

ولم يكن المسرح وحده هو الذي لم يتبع للعرب ان يعرفوه ويتأثروا به ويشاركوا فيه ، وانما كان ذلك ايضا نصيب الادب المسرحي . فالعرب حين ترجعوا في زمن حضارتهم ونهوضهم من الثقافات الاجنبية ما تدفوقه واستمساغوه ، ما يترجموا الملاحم او القصص التي كان يزخر بها ادب يونان ، على حين انهم ترجموا من الوان الثقافة اليونانية علما ومنطقا وفلسفة وحكمة .

وصدوب العرب عن ترجمة تلك العسروع من الادب اليوناني يرجع الى اسباب شتى ، منها ما هو حاس ، اشعر المسرحي الذي يقوم منه الملاحم فان الشعر في روحانيته وفي تعويله على الوقع لوسيقى لا تنادى خفقانه اذا ترجم الى لغة اخرى . الا فيما ندر . وهو يحتاج في ترجمته الى براعة فذة تستطيع ان تنقل الشعر في لفته الى الشعر في اللغة المراد نقله اليها ، محتفظا بتلك الموسيقى وتلك الانبجاعات التي تنداع وراء المعاني الظاهرة لألفاظ القصيد ، فترجمه الملاحم اليونانية مثلا





كما يبدو ، أكثر من أي بعد  
بأسف ، في مساحه محدوده  
الأنثى ساحل ما استطعت :  
لم يعرف الأدب العربي المسرحية  
أسباب عدة ، بعضها يرجع الى العصر الجاهلي في  
اجزيره الغريبه ، وبعضها الآخر يرجع الى العقيدة  
الإسلامية .

والعصر الجاهلي ، من ناحيه وسائل التعبير  
ومظاهره ، يعتبره مرحله اوليه لم تنهيا لها أسباب  
التطور والتقدم ، وما من شأنه أن يرتفع بمظاهر  
التعبير الى مستويات استكملت كل عناصر كيانها من  
النمو ومن الرفاهة .

لم تكن بالجزيرة اذ ذاك ، حضارة بالمعى الكامل  
... انها الناده روحا اعمى .. الناده سكانها  
الذئبي الرحال انتحار من ...  
الكبرى لم بعد ولم شمل ...  
الكبره كالعهد ودر ...  
امى سمر كن ...  
ودائته .

والجده اجمعه في ...  
مدورها يقصر الى برعه ...  
يساعد على إبراز شخصية فى مجلده المبهرة لها .  
فالشعر يعكس شخصيته ويلتصق فى السدى  
لكمه .

الفرق يعرف بمائلته أكثر مما يعرف بشخصيته .  
والمائله بدورها تلتصق فى بطون القبيله .

ومثل هذه الحال ليس من شأنها أن تعمل على ان  
تتميز العناصر بكيانها الخاص وان تنفرد بذاتيتها ،  
كما انها لا توسع المجال للذهن فى أن يفرق بين  
الألوان وتعاريفها ، وظلالها .

وأدب المسرحية ، كما هو معلوم يقوم من حيث  
التحليل النفسى لشخص السريه وتقويها ، على  
إبرؤها الخصائص النفسية التى تعمل على أن تتميز  
كل شخصية بمعالمها الدقيقة الخاصة .

والعقيدة الوثنية التى كانت تسود الجسوره  
لم تتجاوز أن تكون وثنية بدائية غاملة وغير مترده  
وعاطله من الصقل والتهذيب والابتداع الجمالى .  
وثنية أربابها تصاغ من البلع المضغوط ( العجوة ) ،  
أو تمتحن تحت بدائها فى الغضب أو الحبحر الرملى ،  
ولم تتمخض عبادتها عن مراسم وطقوس ، تفسرى

الابتداع الأدبي بأن يصوغ منها « ميثولوجيا » تروى  
القصص عن كرامات هذه الأرباب ، وتسجل الأحداث  
عنهم وهم يتعازكون فى قضائهم على أقدار البشر  
فإذا انتقلنا الى الأدب الجاهلي وجدنا أن الشعر  
فيه لم يتعد ، نطاق الشعر القصصى الحماسى épique  
أو شعر الملاحم épopee ولم يمتزج الشعر  
الوجداني العذلى lyrique ويقع ما سبق أن وقع  
يسمى ... وهو صمد شعر ادمى  
التحارب فى الانفعالات ، والأخذ  
بالزمن ...  
الشعر ... فى كتابه المسرحية سواء عالجت  
... .

ومن هنا تأتى ان الأسلوب البياني فى الشعر  
والشعر لم يطور - إلا فى حالات قليلة - وبقي  
أسلوبا تقريرا مسطحا .

ولاشك فى أن هذا العصر الجاهلي ، لو اتبعت له  
أسباب حضارية فعالة لتجاوزت به عهد الطويلة  
والمرافقة الى مرحله النضج فيها تمطيه الملكات  
النفسية . ولا شك فى أن مظاهر التعبير القائمة على  
التقليد بوساطة الكلام والأيماء ، والتى وجدت عند  
الغرب ، كما وجدت لدى كل شعوب الأرض ، كان  
من الممكن أن تتطور مع الزمن لتتبع الوثنية الجاهلية  
لدى العرب مسرحا وثنيا عربيا كماهى الحال لدى  
قدماء المصريين ، وسونان ، وغيرهم من الأمم الكبيرة  
ذات الحضارات العريقة المرفهة .

ولكن ظهور الاسلام قطع على الجاهلية أى تطور  
فى طائفتها وثنيتها ودفع بها الى مجرى دينى واجتماعى  
حديد .

والاسلام هو دين التوحيد ، فلا بدع أن يناهض  
الوثنية التى تقوم على تعدد الأرباب ، ولا غربة فى  
أن يعمل على محو آثارها المادية الجسمية ، واستبدال

جذورهما المنوية من نفوس العرب ، ولا عجب في ان يرمق بعض النفور ، للفنون التشكيلية القائمة على نسخ مظاهر الطبيعة للتعبير عنها .

ان العقيدة الاسلامية في دفعتها الاولى « لمحاربة الوثنية احدثت في الفنون التشكيلية حدنا ليس له مثيل ، اذ حولت مواضع الاهام فيها من الطبيعة وصورها الى الدهن واخيلته .

وعده حال ليس من شأنها ان تدكى ملكات الحلق الفني وتدفعا الى ارتياد آفاق جديدة ، يكون الابداع الفني فيها مستلهما من مظاهر الطبيعة ومن انعكاس صورها في النفس .

والمسرحية ، كما نعلم ، هي مسجل انون احياه في صورها ، وهي سجل امعالات القلب البشري . ولو فرض ان وجد لدى العرب في جاهليتهم مسرح وثني ديني او ذنوبي لقضت عليه تعاليم العقيدة الحديثة ، او تحورب منه وأوصاعه جحاشي امعاليه الدينيه الجديدة ، كما صنعت تعاليم الدين المسيحي في أوروبا ، اذ انشأت على انقاض المسرح الوثني الروماني مسرحا دينيا مسيحيا يستمد معينه من هذه التعاليم المسيحية .

وهناك عامل آخر له اهميته في انصراف الذهنية الاسلاميه عن الأخذ بنسب التلمذ عن طريق المسرح واتخاذ المسرح وسيلة للعباية واسمى به الحال في المسيحية ، كما سبق ذكره . والعقيدة الاسلاميه على صرح كبر ، علا منحنيا ومنطق احكامها ، عقيدة لا يشوبها ليس ، أو عوض يتطلبان تحايلا في التفسير . فالوحدانية لا تقبل التأويل ولا تحتل الشرك . ليس هناك ارباب او انصاف ارباب ، كما هو الحال في الوثنية ، كذلك لا توجد عقدة يتعذر فهمها ، اذ لا يوجد اب ، ولا ابن ولا روح قدس ، كما هي الحال في العقيدة المسيحية ، وشعائر الاسلام - ولا سيما في عهده الاول - على بساطة غنية وتقتشف ، فليست في حاجة الى عازف يعزف على آلة موسيقية ، أو منشئ ينشد نداءات كهنوتيه ، أو تنظيم عرض مسرحي .

وسرعان ما فرض ادب القرآن طابعه على ما تخرجه القريحه العربيه بعد ان يهرها باعيز ازدهي أسلوبه الكتابي وتعاليمه . هذه التعاليم التي أنشأت بعد ذلك فلسفه اسلامية تخدم العقيدة الدينيه اكثر مما تنجيه لحياة الفكر المجرد والتنقيب في مناهات النفس واستجلاء القامض فيها .

ان قوله الفيلسوف الاغريقي سقراط ، أعرف نفسك بنفسك ، تعتبر في نظري شريانا بعد المسرحية باهم عناصر كيانها ، ويحدد مهمتها الوظيفية .

ولكن العرب اتصلوا بالثقافة الاغريقيه ابتداء من المصف الاول من القرن الثاني الهجري ، والاغريق أو قدماء اليونان هم مؤسسو فن التمثيل وبناة دوره وواضعو قيمه وأوضاعه .

اتصل العرب بالاغريق ونقلوا الكثير من مؤلفاتهم الى العربيه ، الا ان موضع النظر لانجسد بين ما نقلوه نصا لمسرحية واحدة !

واذا صح ان الناقل لا يقل من آثار ادب اجنبي الا ما يحس الحاجة اليه ، أو ما يصادف هوى من نفسه ، ففي هذا ما ينهض برهانا على ان العرب لم يشغلوا بالمسرح في الاسلام .

ولو قوف العرب هذا الموقف ، اسباب يصيق المقام عن التوصل فيها .

وقيل ذلك وفيما بعده ، اتصل العرب باوروبا عن طريق الاندلس ثم عن طريق صقلية وجنوب إيطاليا ، ولكنهم لم ينقلوا شيئا عن المسرح وادبه . ولعل مرجع هذا ، ان المسرح باوروبا في ذلك الوقت كان مسرحا دينيا ، يعالج شعائر العقيدة لمسحجه ويعرض حياة المسيح وحوارييه ويشيد ذكراهم .

وقول هذا - وهو امر بديهي - فان العرب الغزاة لم تكن ليلباسهم ميل الى التمثيل ، بل كان سائد في الحياة الاجتماعية وفي الادب المسرح ، وذلك بحكم ان العلم المثلوه من التي الخلد من نحل الامم الغالية ، وليس العلى .

بعد هذه المعالجة ، تجعل الاشارة الى أننا نتحدث عن ( فن المسرح ) وعن ( المسرحية ) وليس عن ( التمثيل ) في مظاهره البدائية التي قامت وتقوم في كل مكان ، وليس لها تاريخ .

لقد عرف العرب ، القصص الشعبي ينشده ، ويرويها عازفو الربابه ، وعرفوا بهليل القصود ومصحكي الامراء ، كذلك مارسوا الارهاصات الاولى لان يصبح التمثيل وسيلة الى العبابة الذهنيه والسياسيه كما كان يقع أحيانا امام عتبات المساجد وفي المحافل . . . أو فيما كان يؤديه الشيعة لحياء ذكرى مقتل الحسين بن علي في كل عام .

الا ان هذا كله ، وما هو على غراره ، ليس فن المسرح ، ولا فن المسرحيه ، فالتاريخ الحق لفن المسرح في أي قطر من الاقطار ، انما هو تاريخ كتابة المسرحيه فيه .



هذا السؤال يحتاج في الواقع

إلى بحث مسبقين " خمسة

المجلات والصحف . ولقد

ترددت بعض الآراء فيه . وهي

وإن كانت تحمل بعض الحقيقة في طياتها ، لكن

لعمري الكاملة لم يتصد إلى بحثها بعد باحث .

ذلك أنه للوصول إلى الرد على هذا السؤال لا بد

من بحث كثيرة تحصل قبله حول طبيعة الفن

العربي وسنمعه البيئية العربية وخصائص الإنسان

العربي بالمدرته مع الفن والبيئة والإنسان عند

أقوام عرفوا هذا الفن وبرزوا فيه .

هناك رأى يقول إن المسرح اليوناني القديم كان

مسرح أولان وشرك ، ولذلك نفر منه العرب وهم

أهل توحيد بطورهم فلم يدخلوا أن يشبهوه أو

يدرسوه ليقدموه . وهذا وإن يكن صحيحاً فإنه

بعض الصحة لا كلها . لأن العرب وقد عرفوا

فنونا أدبية كالخطابة والشعر كان يمكن أن يعرفوا

المسرح قبل أن يتصلوا باليونان أو يفتحوا أبوابهم

سأمر حصاره اليوناني .

بعد قد تأثروا بفلسفة اليونان

كذلك يمكن أن يقال إن العرب لم يكن قد

ينظرون إلى الكليات ولا يبالون بالتركيبة

والمسرح يعتمد على العقلية العقلية لا التركيبية

ومن هنا كان المسرح مخالفاً لطبع العرب وإن

العرب لما اتصلوا بغيرهم من الأمم وتأثروا بهم لم

يصادوا إلى المسرح إلا عندما وصلوا إلى اصطناع

عصاه استلبسها الرجال على العود والغصن

وذلك ربما المسرح عدل أن شروا صغره عقلية

أو أضافوا في الواقع إليها ميزة أن تكون تحليلة

أي حاب . وهذا أصح حرج إلى

درس لعقيلة العرب ومميزات تلك العنصر من حذل

ما أنتجت من علوم وفلسفة وأدب بنوع خاص ،

وهذه أبحاث عسيرة طويلة لم تعمل إلى الآن .

ولعل من أهم الصعوبات التي سيصادفها

الباحث في هذا الضمار صعوبة تحديد العقلية

العربية لأن التراث العربي الحضاري هو في

الواقع تراث إسلامي لا يعرف جنساً ولا وطنياً

إلا العقيدة التي دخلها العرب وشعوب أخرى

كثيرة من غير العرب والعقول غير العربية قد

ساهمت في الحضارة الإسلامية مساهمة كبيرة

واضحة وهذه الحقيقة هي أعز ما يفخر به الإسلام

والعرب .

ويمكن القول أيضاً بأن الصراع المتساوي أو

الحدث في المسرح لا أحد

العرب ومعتقداتهم .

والمتساوي في صراع مع الآلهة والتقدم ،

في سلام مع الله الواحد الأكبر

لا يحوز دون أسس وأر

على الصراع مع القدر والآلهة على نحو ما كان

الإنسان في العصور القديمة والصراع . وإذا فالإنسان

الإنسان والاسلام وحكم وحدانيته التي فطر

عليها حتى أيام كانبعد الأوثان والأصنام لا يستطيع

أن يتصور الصراع مع القدر والآلهة على نحو ما كان

يتصوره اليونان الذين يؤمنون بقوى متعددة

ويؤمنون بأن الحرب مع القدر وإن كانت آخرتها

الهيمنة المؤسسية فإنها حرب تدل على شجاعة

الإنسان وتجبره وجبروته وعلو شأنه .

وهناك أخرى صورة الخط المتساوي متعنه في

الفس العربى وليس مسعرد فيها . والصراع

بين الآلهة لا يعبر أصلاً مع التوحيد . والصراع

الأسباب مع الطبيعة المتعارفه عبر صراعه مع

الطبيعة الضعيرة الجليلي ، فالقدر في الطبيعة

لعب دوراً محملاً كل الاختلاف . والإيمان بالقدر

في الفطبيعة أصلاً لا يدل على

مختلف .

كذلك نجد العسويين في تفكيره يميل إلى

الحديد : الأبيض أبيض والأسود أسود .

أما الضباب والغمام والرمادية ومنزلة اللين بين

فهذه كلها أحواء لا يرتاح لها نفسياً عندما كان في

اختلاطاً شديداً بينهم من الشعوب وجاء العصر الحديث ففتح أمامهم آفاقاً أوسع وأوسع لهذا الاختلاط ، وتغيرت طبيعتهم نوعاً ما وإن ظلت مختلفة باخس ما في جوهرها وكان نتيجة ذلك أن أصبح لهم مسرح - ومسرهم وإن كان مازال عازفاً إلى حد ما في موجات التقليد فإنه يحاول باكثر من مجرد معالجة الموضوعات المحلية أن يصل إلى أن يكون أصيلاً - انه يحاول بالغة وبطريقة المعالجة نفسها وتخطيط الحدث وتقسيمه أن يتقن مسرحاً عربياً متميزاً إلى حد بعيد . ولهذا ، نقول ، أرى ، يزدهر المسرح في حركة تصاعدية مع انزعاج البعث العربي الحديث .

وانسلاخ المسرح اليوناني من احضان الدين هو  
 الذي «نهضه على التطور» . ويلاحظ ان المسرحيات  
 الاولى عند اليونان كـ «مسرحتان اسخيلوس كانت  
 الى حد كبير قريبة من المتاع الحديثة كما هي  
 «مسرحية الضارعات» ، «والى حد ما في ثلاثية  
 «اورست» و «روفي للثلاثية» «حوروس» حيث  
 المؤسست الطقوسية دائما للعلاج النفسي،  
 كتاب العلامة بن ابراهيم والسيد الانسان والله .

جزيرته لم يخلط بعد بغيره من الأمم وما يزال  
كذلك في الصحراوات العربية وعلى ذلك فإن  
المأسة وحركتها هي خروج من ظلام الى نور بعد  
أحداث تدور كلها في أحواض بين بين لا تلامش بشكها  
الحركي المرحلي طبيعة العربي .

ولعل اصعب العقبات في الدرس هي ان العرب  
منذ خروا من حيز برتهم معهم بن وفاتحين اختلطوا

وكتب الدكتور لويس عوض

**المعروف سواء من دراسة  
الأساطير المفسره والادب  
القائمه ، أو من دراسة تاريخ  
السرح أن نشأة المسرح**

**اقتربت بعيدة اله الخصبة ، وبسطوة الآله  
الحق ، وبالقل عرفت مصر القديمة مسرحاً كان  
عماده اله الخصبة المزق أوريسوس . ثم عرف  
فينيقيا القديمة مسرحاً ساساً . ثم عرف  
الخصبة الحق « موت » . ثم عرف في قديمه  
المسرح عبد الوبس بعد أن سبى من بابل . ثم عرف  
اله البحر « ديونيوس زاجروبس » الذي رقت**

**التاريخ المعاصره .**

أما في مصر فقد عجز المسرح عن أن ينسج من رحاب المبدع ، فبقى جزءاً من طقوس العبادات وكان هذا السبب الرئيسي في أنه لم يتطور ،

الالهى ، فيقانون العدالة الالهية يمزق البطل  
الخاطئ، ولكن البطل الخاطئ يستحق منا العطف  
وسحق العفران من السماء لا بنا احساسا عميقا  
بانه ليس مسئولاً تماما عن خطيئته .

هي قيم الخير والشر ، والخير خير صريح ،  
مثلا في حوريس ، والشر شر صريح مطلق  
غريبه « ست » وتضخم هذه الشخصية ،  
تحميه الاله البحر الفاهر للشر صاحب المراكب  
الكبيرة ، قد أغنى الى نحو الملاحم يتعدا أن  
انطلاق الشخصية الإثورية العذبة داخل طوقس  
العادات كان المسئول الأول عن عدم تفتح الدراما  
في مصر .

وفي بعض أنواع الماسي نجد أن فكرة الخطيئة غير واضحة لأن الخطيئة سببها سقوط الإنسان وإنما نجد محلها أن مصدر عذاب الإنسان أو عزيقه هو القدر الذي يتحكم في الشر والأية جميعها بحسب معتقدات الإيمان القديمة ، وأد كانت اليونان تعتقد أن القدر أقوى من الإلهة وكانت تسميه «*الأنانكي*» *Ananke* وتعتقد أن كلمته نافذة حتى على الإله بما فهم كبير الإله «*زيوس*» الذي لا يستطيع تغيير مجرى القدر ولذلك فإن الإلهة تراعى مقتورة إلى حد ما بالإيمان بالقدر ، أما كمصدر للتبريق الإنسان فكملة لا يعلمها الإنسان ، وأما لغة دافعة إلى الخطيئة التي من أجلها يستحق الإنسان التعزيق، ووحاشا للإنسان الأخلاقية تأبي عليه أن يتصور كوناً فيه خطيئة بلا عقاب أو عساً بلا حطنة ولذلك فإن تاريخ الزمأام مقترن بفكرة دينية مبنية بتداخل فيها البدآن تدلألى من منتهى قهراً فما قاتن العدالة الإلهة - قاتن الطب

## وكتب الأستاذ عبد الرحمن صدقي



الإجابة على هذا السؤال عرض  
شدة المسرح عند غير العرب ،  
ثم محاولة الإجابة عن عدم  
ظهوره عند العرب في الجاهلية

ثم في الإسلام .



اساطير الآلهة الى اوصاف الآلهة وهم الإبطال ،  
واستمر التطور . ومع التطور خرجت روايات  
التراجيديات اليونانية على يد اعلامها الثلاثة :  
اسخيلوس وسوفوكليس ويوريديس .

وعن اليونان أخذ الرومان ، حتى اذا سقطت  
الإمبراطورية الرومانية اندثر المسرح بعدها ، ولم  
يكن ذلك لأن الهمع الرائرة كانوا على جهل بالفتون  
والثقافة فحسب ، بل كان من اسباب سقوط  
المسرح أيضا موضوعاته الوثنية التي كان لا يرضى  
عنها أتباع الجديدين المسيحيين ، ولكن الكنيسة  
المسيحية لم تستطع أن تدمر المسرح بل ادخلت  
في مسرحها روحها من جهة باللاتينية التي هي  
من أصلها في المسرح القديم فدخلت تقدم بعد القديس  
الذي كان في صورة تمثيلية  
مسيحية فصوره في شكل المذبة في صورة تمثيلية  
القدس في قلب الكنيسة ثم في صورة التمثيلات  
التي هي الطوبى على أصاب الكنيسة أو في ساحبها  
ومن بعدها في التمثيلات الدينية المصروفة  
بتمثيلات الأسرار من معجزة ميلاد المسيح ثم الآله  
وأخيرا معجزة قيامه . وعلى هذا النحو كان حث  
المسرح من جديد . وهذا المسرح لم يلبث أن تطور  
في عهد النهضة الأوروبية ، ثم استمر التطور الى  
أن صار الى ما هو عليه اليوم ؟

هكذا كانت نشأة المسرح عند غير العرب ، فهل  
عرف مثلها المسرح العربي ؟

الجواب على هذا السؤال جد عسير ، لأن ما  
نعرفه عن الأدب العربي لا يتعدى العصر الجاهلي  
الذي لا تكاد نعرف منه أدبا سابقا على القرن  
السادس من ميلاد المسيح . فنحن لا نعرف اذا  
كانت العرب قبل الإسلام حضارة قديمة قدم  
الحضارات الأولى التي أشرنا اليها . والغالب على  
الظن عندنا أن العرب الإقليميين يختلفون عن أهل  
الحضارات الأولى المشار اليها حتى نتوقع أن يكون  
لهم مثل المسرح الديني الذي كان عند الفارسية

يتضح من دراسة الحضارات الأولى في مصر  
القديمة واليونان والهند وغيرها أن المسرح كان  
ميلاده في المبدأ ، وذلك أن الطقوس الدينية عندهم  
كانت لا تخلو من الترميم بالاناشيد والرقص ابتداء  
للآلهة واحكاما بعداها . وكان الكهنة اندس  
يقومون على هذه الطقوس الدينية يعتبرون ثلث  
المجموعات المنوط بها الانشاد والرقص عنده دفعه  
فائقة . ولما كانت الحضارات الأولى دياناتها وسببه  
متعددة الآلهة ، ولكل من هذه الآلهة أساطيره  
المقررة في معتقدات هؤلاء الاقوام على ما زعمه  
الكنهة لهم فتتوزع في أوصافهم ، وتصرف شعراؤهم  
في رواياتها بالاناشيد ، كما تغنى فنانونهم في  
حكاياتها بالطقوس والتماثيل ، فلا غرو أن يسمي  
الكنهان كذلك بالتعطيل لحكاية ما جاء في عالمهم  
الديني من اساطير عن أفعال الآلهة . كما وان  
الحكاية بالتمثيل اثم استيعابا منه في المسرح  
وأقرب في المحاكاة واقعية . وهذا المسرح  
ومن ثم ابلغ وقفا وأعمق في التاريخ  
الجاهلي الذين يحرم الكهان إنشاء المسرح على  
توكيد السلطان الديني عليهم . ومن ثمة كان مؤلف  
المسرح في المبدأ .

وأقدم مثال على هذه النشأة الدينية للمسرح  
ما تشهد به الآثار المصرية القديمة قبل ميلاد  
المسيح بالثي سنة ، وتضمن التمثيلية التي كشف  
عنها علماء الآثار في نقوش العسرية المدفونة  
« إبيدوس » على القرب من مدينة جرجة بالصعيد .  
وهي تدور على حياة الآلهة « أوزيريس » ، وانتصاراته  
ثم ما كان من مصرعه على يد أخيه « ست » ،  
وأخيرا ما كان من قيامه وبعثه ، وهي التمثيلية  
التي يشير اليها علماء الغرب المحدثون في يحوهم  
وتحقيقاتهم من أصول المسرح باسم « تمثيلية  
الام أوزيريس » ، ويمتيزونها بطبيعة الحال أقدم  
تمثيلات الأسرار الدينية .

وبعد ذلك كانت نشأة المسرح عند اليونان وهي  
نشأة دينية كذلك ، وفيها يقوم الآلهة اليسوناني  
ديونيسوس مقام الآلهة المصري أوزيريس ، دون قارق  
كبير في أسطورة انتصاراته ثم مصرعه وأخيرا  
بعثه . . ولم يلبث المسرح اليوناني أن انتقل من



وكانت الصلاة تقام به ، وكان على غير العرب ان يتعلموا العربية اذا اسلموا وارادوا الصلاة .

وأرى من المرجح كذلك ان المسلمين من السلف الصالح الذين كانوا يقرب العهد بجاهلية العرب واصنامهم بتشددون في عدم الترخيص بمحاكاة الحياة في التصوير ، كانوا قياسا على ذلك يستكروهن مثل هذه المحاكاة في التمثيل .

وايا كان الحال ، فالواقع ان المسرح طارىء على الحياة العربية ، ولم تعرفه بعض الأقطار العربية امسوا الا منذ اربع وعشرين سنة . ومن نكن معرفتها للمسرح الا عن طريق الاقتباس عن الحياة الاوربية .

فاللن المسرحي محبوب من الخارج ، وحكمه في ذلك حكايا تسود من انواع السائب القريسة عاب . منها : سب - من يعرفها في برستيا . وتزكو متأثرة بطبيعتنا ، مما يشهد لنا بخصوصية التربة واصالة الطبيعة .

واليونان والهند وغيرهم ، فانهم كانوا قبائل متنقلة لا يطول بها الاستقرار اذ كانوا يؤثرون ان يعيشوا احرارا على ان يقيموا تحت نير سلطان واحد وسلطة كهنوتية موحدة قوية . وهذه حال لا تشبه الحال التي ادب الى ساء المسرح في الحضارات الاولى ، فلما ان ظهر الاسلام في الجزيرة العربية في القرن السابع الميلادي لم يجد اثرا للتمثيل بعد سقوط الامبراطورية الرومانية وغلبة الهمج على غرب اوربا ومناهضة الدين الجسدي المسيحي للمسرح الوثني كما قدمنا . فلما امتدت فتوحات الاسلام خارج الجزيرة العربية ، وقف من التمثيل موعب المسيحية وقتئذ لم يتغير موقفه بعد ذلك مثل الكنيسة المسيحية التي كانت تواجه جهل المصلين باللاتينية - لفظة القداس - بتقديم التمثيلات الدينية لتساعد على تفهم الجمهور لتعاليم الدين ، على حين نزل القرآن بلغة العرب

## وكتب الدكتور أحمد الحوفي



يكن في اندلس المدمر منذ نشأته الى اواخر القرن التاسع عشر .



والادعاء ، بل المجال للتعلييل الذي يرجع انه كان سبب هذا القتلان .

واحسب ان هذا التعلييل يزداد وضوحا اذا ما عرجنا في عجل على اقدم ما عرفه العالم من ادب مسرحي ، ونعرفنا انه نشأ في كنف الدين .

فقد نشأ المسرح في اليونان نشأة دينية في الاحتفال بالربيع في معبده الاله ديونيسس اله الخمر ، ثم تطور ، وجاء الادب اللاتيني فحاكى اليوناني ، وكانت اللغة اللاتينية واسعه الانتشار ، فلما فحلت ثقافته الاغريق الى اصقاع شتى ، فلما انقسمت الدولة الرومانية بقيت اللاتينية مع الادب والعلم احقايا من الزمان ، ثم اشرق عصر النهضة فاقبلت اوربا على الادب اليوناني نفسه ، واستقته من منابعه الاصيلة ، وتأثرت به .

وكان الادب المسرحي من الألوان التي برع فيها اليونان منذ القرن السادس قبل الميلاد ، ثم حاكاه الادب العربي الحديث ، والردهر في انجلترا في عهد الملكة اليزابيث ، وفي فرنسا في عهد الملك لويس

ارابع عشر ، والى الروائدين شكسبير وموليير يرجع الفضل في شق الطريق امام النثر ، ليخلف النثر في التأليف المسرحي .

كذلك نشأ الادب المسرحي في مصر الفرعونية نشأة دينية ، وقد كشف البحث الحديث عن عراقة مصر في التمثيل ، وانها سبقت اليونان بثلاثة آلاف عام ، كما يتضح من تمثيله منف في عهد الملك مينس ، ومسرحية التتويج في عهد سنوسرت الاول ، ومسرحية انتصار حور على ست فاتل والده اوزيريس التي يرجع ان كاتبها امحبت الحكيم في عهد الملك زوسر .

والذى يرجع الى الجزء الثانى من الادب المصرى القديم للاستاذ سليم حسن يجد تفصيلا لهذا كله ، ويتبين ان الممثلين فى مصر كانوا أولا من رجسالد الدين ، وأن الملك كان يشترك هو وافراد أسرته أحيانا فى التمثيل ، ثم صار التمثيل حرفة لبعض الأشخاص الذين جعلوا ينجون مصر قبل الميلاد بألفى سنة .

أما الادب العربى فلم يعرف الانتاج المسرحى الا فى القرن التاسع عشر ، منذ نظم خليل اليازجى تمثيليه ( مروءة وفاء ) سنة ١٨٧٦ ، والف شوقى مسرحيته الاولى على بك الكبير وهو يدرس فى باريس بعد هذا بنحو عشر سنوات ، ثم أنشأها من جديد مع مسرحياته الأخرى بعد ذلك . وكذلك نظم محمد عيسى المطلب مسرحيات فى أول القرن العشرين مثل مهلول بن ربيعة ، ثم تتابع المؤلفون من شعراء وكتاب .

فلماذا خلا أدبنا العربى من المسرحيات ؟

الذى يتبادر الى الذهن أنسنا لم نعرف الادب المسرحى الا محاكاة للغرب ، وهذا حق . لكن السؤال ما يزال يتردد ، وما يزال من حق السائل أن يقول ولماذا لم ندس البحر ؟

الى أن حاكينا أوروبا ؟

وأغلب الظن أن هذا راجع الى عدة عوامل ، لا الى عامل واحد ، وهذه العوامل : ١ - الشعر أكثر من النثر ، لأن النثر تأخر . ٢ - المفصلة الى عهد غير بعيد .

١ - وليس يعيب عن دارسى الشعر العربى مصطبغ بالمصاطب الفردية والألوان العنانية من مدح وهجاء وفخر وغزل ووصف وثناء ، وأنه ظل موسوما بهذه النزعة على تعاقب العصور ، محاكيا لينبوعه الأول وهو الشعر الجاهل ، حتى أن العرب حرصوا على تقاليد الشعر الجاهل فى بيئات شتى وأعاصر متلاحقة ، فلم يضيفوا الى الشعر الاسلامى الا قليلا من التجديد .

والادب المسرحى يقتضى تحررا الى حد كبير من الذاتية والفردية ، ليصور مشكلات المجتمع وعواطف الاحياء ونفسياتهم وميولهم واتكافهم ، فيحاول التعرف أن يحى شخصيته ، ويتقصص الشخصيات التى يدير الأحداث حولها ، فينتقل بالسننها ، ويعبر عن آرائها ، ويصور ما يختلج بنفوسها .

٢ - وقد ترجم العرب فى العصر العباسى علوم اليونان وفلسفتهم ، وانتفعوا بثقافتهم أيا انتفاع واستطاعوا أن يصحبوا بعض أعلاط اليونان ، وأن يضيفوا الى المعارف الانسانية الواناً جديدة ذات قيمة ، لكنهم لم يترجموا ادب اليونان ، لأسباب أهمها أنه حافل بالآلهة والوثنية ، والعرب مسلمون

بتجافون عما يتناقى والتوحيد الخالص ، وقد سبق أن أسرح ايوبى بسبب سببه دينيه ، ثم طل الدين بارز الأثر فى الادب اليونانى ، ولعلمهم لو ترجموا ادب اليونان لاستوهم الشعر المسرحى ، فحاكوه أو حاولوا أن يحاكوه .

٣ - على أن الادب الآخر الذى اتصل به العرب بعد الاسلام اتصالا وثيقا وهو الادب الفارسى كان خاليا من الشعور المسرحى ، وإن شئت فقل ان الشعر الفارسى القديم كان مجهولا حتى لانتشاء الفرس انقسامهم ، ثم بدأ يبعث من جديد منذ القرن الرابع الهجرى ، متأثرا بالشعر العربى فى موضوعاته وأوزانه وقوافيه . فالفرس لم يكن لهم شعر مسرحى ولا ادب مسرحى قبل الاسلام ، ولم يعرف لهم ادب مسرحى بعد الاسلام .

٤ - وقد ظهرت فى الادب العربى قصص اقرب ما تكون الى الملاحم ، مثل عنترة بن شداد والظاهر بيبرس وأبى زيد الهلالي ، وكان من المستطاع تمثيلها على المسرح ، لو أن العرب اتجهوا الى سبب . كبحر لم يتجهوا اليه ، لأنه يقتضى مالا من اعداد المسرح والمناظر والأوضاع .

٥ - وقد ظهرت فى الادب العربى قصص اقرب ما تكون الى الملاحم ، مثل عنترة بن شداد والظاهر بيبرس وأبى زيد الهلالي ، وكان من المستطاع تمثيلها على المسرح ، لو أن العرب اتجهوا الى سبب . كبحر لم يتجهوا اليه ، لأنه يقتضى مالا من اعداد المسرح والمناظر والأوضاع .

٦ - وربما يسبق الى خاطر أن التزام القافية فى الشعر كان من الأسباب التى حالت بين الشعر والمسرح .


لكن هذا غير صحيح ، لأن فى الادب العربى قصص اقرب ما تكون الى الملاحم ، مثل عنترة بن شداد والظاهر بيبرس وأبى زيد الهلالي ، وكان من المستطاع تمثيلها على المسرح ، لو أن العرب اتجهوا الى سبب . كبحر لم يتجهوا اليه ، لأنه يقتضى مالا من اعداد المسرح والمناظر والأوضاع .

ومهما يكن من شيء فإن أدبنا القديم لا يصوره انه كان خلو من المسرحيات ، لأنه وليد بيئته . وصدى لثقافته ، وحسبه انه كان فى غلبته عظيم تأثير الاعجاب والتقدير ، حتى انه - كما قال الدكتور طه حسين - ليعلم على الادب الرومانى واللاتينى والفارسى ، ويجهى فى المرتبة بعد اليونانى .

وقال الأستاذ علي أحمد باكثير



نسمع عن وجوده من الدراما  
عند العربى وثبتهم الجاهليه  
ولم مرد ذلك الى ان الوثنيه  
اعرسته تكرر ونسب اصيلة



هي في الواقع صورة مشوهه من دين قائم على  
وجود هو دين ابراهيم واسماعيل ، وذلك من بكر  
لهاقالبعديعة كماكان الانسان الذي الوثنيات الاخرى،  
فيذه مناسك الحج مثلا يمكن ان تلم صورة من صور  
ابراما ناسك ذكرب ابراهيم ابليل وسيد

زوجته هاجر وابنه اسماعيل ، وقد نزل العرب في  
الجاهلية يقومون بهذه الصلوات من قديم ثم اقربها  
الاسلام بقوموا بها في ايامها مسبت تحت اسم  
الحرام ، على اننا نلاحظ وجود اختلاف بين هذه المناسك  
والطقوس الدينية التبليغية عند الشعوب الاخرى ،  
فبينما كانت هذه الطقوس يقوم بتنفيذها جماعة من  
الناس ، نرى هذه المناسك يقوم بها جميع افراد  
الامة العربية ، اي فهم لا يشاهدون تنفيذها منهم يقوم  
بتشغيل هذه الذكريات لبشاشات البلقون يظفرون عليهم  
كما هو الشأن عند الشعوب الاخرى ، وكذا لات .

الأدوار المختلفة بين أفراد تلك الطائفة كل واحد منهم يقوم بدور معين ، بل تقوم الأمة كلها بالتنميط ، ويقوم كل فرد فيها بتمثيل الأدوار المحددة له .

اسماعیل ادا کانت تردد بینہما ہذا  
 بہ عطش و عطش اینہا ، ہذا  
 الدراما ، وهو لایسند الی امرام نعم بہ

الذي جعل البغديس منه وحده ، ولا يعرف بغديس  
الامم الاخرى ارجعها الى هذا الدين ، دين التوحيد  
حسبنا ، هذه انظاره التي يعرف بها غير سة

من سواء من الأشخاص • ولذلك تعذ عند العرب وجود التمثيل بمعناه المعروف لدى الأمم التي تدن يعبد الآلهة ويمدسها ، وأسماء الأصنام البشرية البها ، إذ كان معظم هؤلاء الآلهة من الأصل من البشر

فلما ماتوا اتخضوهم آلهة وعبدوهم .

وإذا لم يوجد المسرح عند العرب في جاهليتهم  
فأحرى ألا يوجد لديهم بعد الإسلام الذي قضى على  
تلك الوثنية العربية وأعاد اليهم دين التوحيد كأصفي  
وأنقى ما يكون التوحيد \*

ولد أيزرا فيما سمي إلى القدس الانتحاص  
من معاصره عليه السلام يحيى بن دعلج بها  
بعد أن أُلحى عليه طيور الدواجا ، لأن نشأة الدواجا  
في عصوره الوبئة كانت تقوم على تقديس من كانوا  
موتوا أو أصابوا ثم الوهم بعد وفاتهم ، وتضيف إلى  
ذلك الآن أن مما يؤيد هذا الذي ذهبنا إليه أن نوعا  
من الدواجا نشأ عند مسلمي النخبة من القرى ما  
يدينون به من تقديس أشخاص من أهل البيت  
المسلمين بن علي مثلا ، فقد اتخذوا من مسألتها  
القاصصة بكرة أو لمحة لمرحية يتلونها كل عام  
فيجوزون ويومنون ، غير أن هذه المرحية بقيت كما  
هي لم تنطور ، ولم تنفصل عندهم عن الشعائر  
الدينية ، ولعل السبب في ذلك أن هذا الطور يتطلب  
الطقوس والاحتفالات التي يقوم بها الغرب ، وما  
كانت له من المرحى يحول دون تطور هذا المرح  
الذي لم يتغير شيئا من طقوسه ، بل هذا من أسباب  
البعدية التي كانت قائمة في الشرق لم تلبث أن ماتت  
من طرد النهضة الصناعية في الغرب .

قد يثور سؤال ، وهو لماذا لم ينتسب العرب من الدراما اليونانية رغم رجعتهما لذلك اليونانية واطلاعهما عليها ؟ التفسير الشائع لذلك يرجد الظاهرة إلى الاستعانة بالسفالة الفكرية ، ولكني اعتقد أن هذا ليس السبب فقط ، فهذه التمثيليات في عصر الترجمة ما كانت لتجد في الشرق العربي مسرحا قايما ، فالمرح كان قد اندثر ، وطبعاً صعب الدفءه ليس العرب ، لم يكن هناك مسرح صريح حتى في البلاد التي أنجبت المسرح ، والمسرح احتداد ولا يمكن أن يلام العرب لأنه لم يشهدوا هذا التمثيل حتى في منطقة والأندلس .

ففيها وجد المؤلفون أطارا يجسمون فيه ذلك الصراع بين الإنسان والقوى الإلهية . ولما كانت هذه النزعة وتنبه في طابعها لم يكن من الممكن أن يقبلها الإسلام أو يفرها . ومن ثم لم تجد شعراؤنا القدامى فرصة لممارسة هذا اللون من الوان التعبير .

وهذا التفسير مردود عليه ، لأن الأدب العربي لم يبدأ بعد الإسلام ، وإنما بلغ الشعر العربي قمة

وكتب الدكتور عز الدين اسماعيل



الشائع الذى يفسر خلو أدبنا القديم من الأدب المسرحى هو أن المسرح القديم قد ارتبط بالأسطورة إلى حد بعيد ،

من قيم تصويجه في العصر الجاهل ، وهو عصر ونى في طبيعته - ومن ثم يبقى السؤال : لماذا لم يظهر الشعر المسرحي في ذلك العصر الوثني ؟ يقال ان المسرح الاغريقي مثلا قد نشأ في ظل الاحتفالات الدينية الموسمية ، في اعياد الجهاد واعياد « ياخوس » . وقد كان لدى العرب في الجاهلية أمثال تلك المواسم ، وعلى رأسها الاسواق الليلية وموسم الحج الى الكعبة ، ومع هذا لم تمهد هذه المواسم والاعياد لاي بداية من أي نوع كانت لظهور الأدب المسرحي .

وهناك تفسيرات أخرى مختلفة ليس هنا مجال مناقشتها ، وهي كلها لاتصلو حتى الآن أن تكون فروضا لتفسير الظاهرة - ومن ثم فانا اضيف فرضا جديدا اشتقته من دراسة طبيعة التفكير الدرامي نفسه . فالكاتب المسرحي يمثل طرازا يعينه من التفكير ، ويتميز بصفة خاصة بمقدرة على ما يمكن أن نسميه « الادراك المأسوي للحياة » ، وبغير هذا لا يمكن - في رأيي - أن يظهر الأدب المسرحي مهما توافرت كل الظروف الأخرى المساعدة .

لقد أحسن الشاعر القديم المأساة من غير شك وغير عن احساسه بها ، فعبيرا مثيرا ومؤثرا ،

ولكنه وقف عند هذا الحد لم يتجاوز . ومن ثم غلبت على شعره الطيبة الفسائية الهادة . فالاحساس بمأسوية الحياة لا يكفي لظهور الشعر الدرامي ، وإنما كان على الشاعر أن يتجاوز مرحلة الافعال الى مرحلة « التفقه » ، أعني تفقه المأساة . وقد عاش الشاعر القديم المأساة من غير شك ، وأحسن بها ، وغير عن احساسه بها ، ولكنك لم يحاول أن يفقهها . ولو أننا نظرنا في تلك الحياة لوجدنا مادة غنية بالمتناسخ الدرامي التي كان من الممكن استغلالها ، ولكن الشاعر لم يكن ليستكشف تلك العناصر دون أن يخرج من مرحلة معاناة المأساة ، ودون أن يتجاوزها ويعلو عليها ، ويتأملها ، أو فلنستعقبها .

وفي هذا الضوء كذلك يمكن تفسير ظهور المؤلف المسرحي والتسايف المسرحي في عصرنا وأدبنا الحديث .

(\*) تجد مرثيا مفصلا لهذه التصبرات ومناقشة لها في الفصل الذي يحمل عنوان « الميج الدرامي في التفكير » - من كتابي « قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر » .

## هذا

الاستغناء - بعد شذوذاً هامها - .  
ومع ذلك ورد - له دون أن تصبر - .  
عفو احاطت - .  
الاستغناء - .  
الاختلاف - كمن لا يملك منها أن تزداد طويلاً .

وقد شاعت هذه الاستغناء - . لا شك ناعمة حين يكون مركزاً على قضية واحدة براد الفاء أكثر قدر من الأنوار عينا .  
في مجملها - أما شرحها التفصيل فمضروك لأصحابها ارادوا وعني مهل منهم . ففسي من المعدل ان ان نحاسب رأيا ورد في هذا الاستغناء محاسب رأى هو وليد العكوف على دراسة القضية المطروحة والاسبرشاد بالمراجع والنسب من العور ونسب امرأه مصفا الى بعض : فقد سخط عن الرأي المدلى به سنو وعفو الحاضر من الأثر ما لا يريد ولا يقصده .

وقد اشغبت ان عر عدا لاستغناء شاب وسق الفضة لشغفه عصره محللن الفضة بترانه وباربع اسمه اعاد .  
يسير في ذهبه انطباع . فقام المشاركون في هذا الاستغناء ان الزمام مسؤوليته ، لذلك اردت ان اعني عليه بملاحظات هي الأخرى فهو الخاطر ، ليكون الحال مثل الحال .  
حد مثلا فكرة الداود والصجراء . فقد يحل لصاحبا ان الصجراء في حاد العرب سذاج مداح ، اشته شيء بصدوق كثير بريح سه على غير هدي حباب فرادى من بحر الدوم . وأن العربي - لانه دوى - يستغنى في العجز فيكون أول شيء عمله ان يهدم حيمه ونصمه على سنام بعصره . ثم يطلق فيصرف في أرحة الحريرة العربية ضرب الهائم على وجهه . . كتيب يشيله وكتيب يعطه .

دع عك انه من الصعب تصور حياء شعب بكلمة يكون هذا حاله ، ثم ستعرف له مع ذلك نظام لمجتمع أو مسأ له حضارة . اما كالم بونيا . فقد سق في ذهني من مطالعة العصر الجاهلي ان الجزيرة العربية لم تحل - فيما اظن - من مدن كثيرة - سيما ترى كبره ان شئت الطاسق على الحاضر - يسكنها جماعات مسفرة . مد مذكورة في المراجع وكثير منها مؤلفات - مكة - يثرب - الطاسق - سبع - مي - بحر - بونك - اربعاب - حج - الخ .

وهي ذهني انضه - فيما اظن - انه كان لكل قبيلة موطنها ، اذا بازحه لتكلاولفترة قصرة عادت اليه واستعرب به . وفي الشعر الجاهلي ان له تحي الذاكرة . ذكر لكثير من متارن القبائل ، وكاتب هناك مدائل لسميل وقبائل الجبور . ولو كان الامر غير ذلك لما احللت النهج . وما معنى قولهم في الشعر الجاهلي « دار الحفاظ » اذا لم يكن للبدو مستقر .

وكان للعرب باصنام كبره ، اللات والعزى وصفة اسائلة الأخرى ، واصنام أخرى كثيرة اهل منها شر . فمفسه ، القبائل . وامكنه هذه الاصنام هي معسباد العرب في الجاهلية ، وليس شرط ان يكون للعهد سبع وباه . .





المسرح

والتحليل

التي

صمم الدكتور يوسف مراد

وعلى الرغم من الاختلافات العصرية التي نشاهدنا بين مظاهر الثقافة المتعددة ، بل على الرغم من الاختلافات النوعية بينها ، فإنه في وسع النظرة التأليمية الشاملة ، التي تظل منمتعة بقدرتها على دراك أوجه الشبه من وراء أوجه الاختلاف ، ان تحس بالتجاوب الذي يتردد صوته بين العلوم والفنون في كل عصر من عصور التاريخ الانساني .

لننظر مثلا في الحركات العلمية والأدبية والفنية التي ظهرت بوضوح في القرن التاسع عشر . فإن الحركة الرومانسية لم تكن مقتصرة على الأدب بل امتدت الى الفنون التشكيلية والموسيقى والتاريخ والسياسة والفلسفة ، بل ايضا الى بعض النظريات العلمية التي كانت تحاول تفسير الظواهر البيولوجية . ثم حدث رد فعل في جميع هذه الميادين ترددت آثاره في المدرسة الواقعية والطبيعية في الأدب والتصوير ، وهي الفلسفة الوضعية لأوحست كونت ، وفي بحوث كلود برنار لاختضاع الظواهر البيولوجية للضبط

الاتجاه السائد اليوم نحو التخصص في دوائر المعرفة والعلم بل التخصص داخل فرع واحد من فروع علم ما ، يحجب عن نظرنا حقيقة عامة جوهرية هي أن فروع المعرفة مهما تعددت وتنوعت يمكن ارجاعها الى عدد قليل من الاصول أو لم يكن الى اصل واحد . فالمصارة الجسوية التي تتجمع في الجذور وتأخذ مخارم من الجذع هي التي تتوزع في جميع فروع شجرة المعرفة ، في أوراق كل فرع منها وثماره .







## الموقع الإلكتروني

لفظ « الموقف » من المصطلحات التي أصبحت مشتركة بين لمة المسرح ولغة علم النفس المعاصر . في القرن التاسع عشر وحتى أوائل القرن العشرين كان الإنسان في نظر علماء النفس أقرب إلى فكرة مجردة منزلة عنه إلى كائن حي يرغب ويفكر ويريد داخل شبكة معقدة من المواقف ، ولم يتجسم هذا التصور الحيكي للإنسان إلا بفضل دراسات فرويد من جهة وبحوث علماء النفس المتتبعين إلى المدرسة الجشطلتية في مجال علم النفس الاجتماعي أمثال كورت ليفين ولاملوتة . هذا بالإضافة إلى المساهم الفرويديولوجية والوجودية في جعل الإنسان الماهم في الموقف وحدة لا يمكن تجاهلها .

ان العمل السري تجسيم لولاف واعية واما في  
مصرح فيها اذاعته بالعمال ، مواقف توحى بها الحياة  
اليومية او تحارب حياه ماضيه لتلويث في الاساطير  
التي ذاكرا الاساتيه في مرآتها السريه الا ان  
بعد صياغتها تم صياغتها في قوالب لغوه مسكره  
ومعها في حركه تناسل مع حداثتها وفشحاتها بلا انقطاع  
لذلك في العاده حين حلها او تمزقها او تمزقها  
في العمل السري موقف يتضح به كيف  
تتسلط وتبرع حيا آخر  
في العمل السري وطافه باره اخرى يعود  
في العمل السري فقتلنا مجالات القوى  
في العمل السري اجذبنا ونفورا ثم تنسج في  
تسلط الحركه وتنسج

والهدف الغرامي يصل اذن بشكل خاص السوتر  
الغائم بين اشخاص المسرحية في لحظة ما من لحظات  
الحركة ، هو الصورة البنائية التي يرسها في لحظة  
من نظام من القرى التي يجسمها ويحركها او يعاينها  
اشخاص المسرحية في هذه اللحظة . وبعبارة اخرى  
سورين اذن هذه القرى هي بمثابة وظائف درامية بمعنى  
او كل قوة لاتوجد ولا تعمل الا بعد العمل النظام الكلي  
التي يصنعها ، وهذا النظام الكلي هو الذي يحدد في  
نهاية الامر طبيعتها ويجعلها تنشط وفقا لهذه الطبيعة .  
ولا تعمل هذه القرى داخل المشهد المحصور في عليه  
المسرح فحسب بل هي مشدودة في عالم المسرحية  
الكبرى المتحد بعيدا في الزمان والمكان .

ويستخلص سوريو من تحليل عددهم أوقف مسرحية لما يقرب من مائة مسرحية ست وظائف درامية أساسية . ويذكرنا تحليله للمواقف الدرامية بتحليل كورت ليفين لقوى المجال في المواقف النفسية

فد يقال ان بعض دوائر الفن المسرحي وخاصة في  
المسابقة لاسمهم النظرة انفسية في تحليل  
الشخصيات وثواقف ، بل هي متأثرة بتصور  
الانسان لعلاته بالآلة والقضاء والقدر والقدوى  
الغيبية وما إليها . وهذا لا يمكن انكاره ، بل يجب  
اقراره واتكده بقوة لان صلة المسرح بالتصورات  
البيولوجية والدينية والعلمية لا تقل وثوقا من صلته  
بعلوم النفس ، بل يمكن القول بكل اطمئنان ان  
لهذه النظرة الأخيرة هي التي ستؤرخ لنا طبيعة  
المسرح من حيث هو عمل في لا من حيث هو فقط  
اداة تعليمية أو وسيلة من وسائل الإسقاط والتطهير  
والنفساني .

وما هو الموضوع الثاني الذي يفرص نفسه على الباحث ويستحق معالجته تطيل لغة المادة والكتف عما يميزها من سائر لغات الفنون الأخرى ، وستمدنا هذه الدراسة بالمعيار الفني الذي يمكن بمقتضاه الحكم على قيمة العمل المسرحي من حيث هو فن .

ونؤدى بنا هذه النقطة الأخيرة الى تجلج جانب هام  
من جوانب التجاوب بين التحليل النفسى والمشرح فى  
القرن العشرين . وسوف نرى كيف أن كثيرا من  
الأعمال المسرحية فى النصف الثانى من أقرىب التاسع  
عشر تبتدئ لنا اليوم هزيلة ضعيفة لانها  
الاصيلة للفن المسرحى ، وأن نهضة هذا الفن فى  
القرن العشرين ترجع الى اكتشافه .



وما يقال عن السرح يتساءل كذلك عن المعلوم النفسية ، اضطر علم النفس في النصف الثاني من القرن العشرين الى ان يسبح في بحلله علم الكيمياء مع المدرسة الارتباطية العنصرية ، ثم لفته وعمل الى مافق لافتقاره الى الكائن الانساني لا من حيث هو وبتركه لتفاعلات الكيمائية ولا ما من حيث هو مجموع من الروافق والتزويج بل من حيث هو مصير وتقديره والآخرين لاسترداد حرته والكشف عن حقيقته . وهذا هو فضل التحليل النفسي الذي حل محل سلوك الانسان وكشف عن اعاق النفس البشرية لتفصيل تحليل الانسان والاشارة الى ما فيها من نواحي الزيف والتصنع والتعنع حتى يرى الانسان صورته الحقيقية صادقة دون معاملة ولا ملق .

**سادساً -** العامل المساعد ، أو الشريك الذي قد يكون في يدي الأمر غريباً عن الموقف الدرامي السائد ، ثم لسبب من الأسباب يتدخل في الحركة ليدعم إحدى القوى المتصارعة ، مما يؤدي إلى تغيير التوازن وإلى تغيير محصلة القوى في مجموعها .

تلك هي الوظائف الدرامية الرئيسية التي تقوم ببناديتها شخصيات المرحية والتي استخلصها سورويو من تحليله لحوائل مائة مسرحية . وهي بمثابة تحطيط عام يمكن أن ترجع إليه جميع المواقف الدرامية على اختلاف صورها ومنها توغت تفاصيلها . وقد نهج سورويو في هذا البحث الشائق منهج العالم الطبيعي الذي يستقرى الجزئيات لروها إلى أقل عدد ممكن من القوانين العامة . فالفكر لا يمكنه أن يرتقى إلى مستوى الفهم والتفسير إلا بفضل عمليات الوصف والتصنيف والتجريد والتعميم .



### الأول من الرغبة والرتبة

دائم ما نرى في المسرحية سمة أساسية هي الرغبة الدافعة ب موضوع معين تسعى للاستيلاء عليه أو القضاء عليه . فالحركة المسرحية هي حركات الشخصيات حول هذا الموضوع . فكل شخصية لها رغبة معينة ، وهذه الرغبة هي التي تدفعها إلى فعل أو تركيز أو تركيز حول الخوف .

**وفيما يلي أهم هذه القوى الدافعة كما يذكرها سورويو (٢) :**

**أولاً - القوى الدافعة التي تندرج تحت مفهوم الرغبة :**

الحب ، صورة الحب ، الجنس ، العائلي ، حب الصديق ، لصداقة ، التعصب الديني أو السياسي .

الجسم ، البخل ، السعي وراء الثروة ، الترف ، اللذة ، البيئة الجيدة ، المراتب السنية والدرجات الرسمية ، السلطة .

الحسد ، العبر ، السفلى ، الرغبة في الانتقام .

(٢) سورويو : المرجع نفسه ، ص ٢٥٨ - ٢٥٩ .

الاحتمالية ، أو تحليل فرويد للمواقف الثلاثية وما تتضمنه هذه المواقف من توترات ومن الوان الصراع .

**وفيما يلي عرض مختصر للوظائف الدرامية الأساسية ذات الموضوع المعلن :**

**أولاً -** قوة دافعة ذات موضوع معين ، موجهة وموجهة ، تتمثل في نزعة أو عاطفة تحرك أحد أشخاص المسرحية ، وترى إلى هدف ، وتوجه العالم المسرحي الأسرع كما يدور على خشبة المسرح ، مكونة زود العالم المسرحي الأكبر للمسرحية ، وتنتج هذه النزعة في اتجاهين رئيسيين متضادين هما الحذب والبعور ، الاندفاع والإحجام . وكذلك يمكن الرجوع محبب المسرحية المحركة أن فوس هما بعور وعبره والحواف .

وإذا نظرنا ببطء التحليل المعنى فإننا نلاحظ أن فرويد عندما يتناول تأويل الإحلام يفسر الحلم بأنه في أن واحد الخوف من وقوع حوادث الحلم والرغبة في أن تحدث كما في حالة الحلم بموت شخص عزيز . **ثانياً -** الخير أو القيمة التي تتجلى في الدافعة ، أو بعبارة أدق المثل الشعبي لهذا الخير ولهذه القيمة ، أو ما يجسم القيمة في العالم المسرحي الأصغر .

هذا في حالة ما تكون القيمة بعورة ، في حالة الحواف من وقوع السرقة - الخ .

**ثالثاً -** الحصول على القيمة التي تسميها القوة الدافعة . وليس من الضروري دائماً أن يكون الحصول هو صاحب الرغبة ، فقد نرغب الخير لذاتنا كما في حالة العشق ، أو نرغب لغيرنا كما في حالة حب الأم لانها أو في حالة التضحية .

**رابعاً -** المعارض . لا يصبح الموقف درامياً إلا بوجود عقبة تحول دون الحصول على القيمة المرغوب فيها . سواء كان الدائل صاحب الرغبة أو شخص آخر . فتكون صورة الموقف كالتالي : رغبة - هدف - معارضة . نأخذ ، قد يكون مصدر المقاومة عقبة مادية أو معنوية مثل المركز الاجتماعي أو الرأى العام ، غير أنه يجب أن تكون المقاومة مجسمة في شخص حي أو في عدة أشخاص لكي يصل الموقف إلى أقصى درجة من الشدة الدرامية .

**خامساً -** الحكم أو مانع القيمة ، وهو الذي يملك اعناده على العطاء أو الرقص . وقد تكون القيمة أو ممثلها شخصية مستقلة قادرة على أن تهبط نفسها ، غير أن دور المانع لا يكتسب قوته الدرامية إلا في علاقته مع المقاومة التي تبديها القوة الدافعة الموجهة أو مع المعارض وفي هذه الحالة تبرز وظيفة الحكم في المقدمة .



أي العلاء بين المرح والتحليل النفس ليست  
ولادة هذا العصر وليست بالعلاقة العرضية الجزئية -  
ولعله انى تربط بينهما صلة جوهرية أصيلة ،  
وسكن الفصول لا لاوجود مسرح بدون تحليل  
نفس ، كما أنه لاوجود لتحليل نفس بدون مسرح .  
فص عليا هنري ريتيه لنورمان (٣) في كتابه  
« اعترافات مؤلف مسرحي » تبعا زيارته للفرويد  
في فيينا ، وكيف دار الحديث بينهما حول مسرحية  
لنورمان « ملتهم الأحلام » وقاثر بعض المسرحيات  
المعاصرة بالتحليل السعدي . وإذا فرويد يحذر  
مكتبته ويشير إلى مؤلفات أسكيلوس وسوفوكليس  
ويوريبيدس وشيكسبير وهو يقول : « هؤلاء أساتذتي ،  
وفي أعمالهم كفايتي وضمايتي » .

وقد دهش لنورمان لأهمية هذا التصريح وتواضعه ،  
ومن رايه أن التحليل النفسي يطل أكثر السبل جراحة  
بين مختلف السبل التي شقها الانسان للكشف عن  
« عناق النفس البشرية وتجليه غوامضها » .

H.-R. Lenormand : Les confessions d'un  
auteur dramatique Albin Michel, Paris 1949  
pp 34

النص الحادي عشر حب وتحليل نفسي ص ٢٧٠ - ٢٧١ .

حب الاستطلاع : العياني ، الحيوي ، المتناثر من  
الوطنية .

الرغبة في مهمة معينة .

الحاجة الى الراحة ، السلام ، اللوذ ، الخلاص ،  
الحرية .

الحنين الى شيء آخر غير محدد ، الى الوحد في  
مكان آخر غير محدد .

الحاجة الى البراءة والظاهرة والفضيلة والفران  
والسيان .

الحاجة الى التخمس والتهلل ، الى النشاط  
والعمل أيا كان ، الى الشعور بحياة مليئة غامرة ،  
الى تحقيق الذات .

كانا - اما القوى الدافعه التي تندرج تحت الخوف  
والغنية فاهمها :

الخوف من السقوط في مهاوى الشر .

الخوف من الموت ، من الحطينة ، من تاتيب  
المسمر ، من الألم والبؤس ، من القبح والمرض  
والملل ، ومن فقدان الحب والمغلف .

الخوف من اصابه الأهل والعرباء ، دنشه ، والآله  
والموت ، والدنس المعنوي والاحتطاط .

ثم هناك مجموعة الآمال أو المخاوف المتعلقة بعالم  
الغيب ، بعالم ما وراء الموت .

وسواء لويف المرامي عند - - - - -  
العوى . ولا نرجع دعوى درامه - - - - -  
القاعه بل الى درجه تشيعطها ، وما تساربه من قوة  
الدفع .



### الوقوف التحليل النفسي

من اليسير أن نتبين أن نتبين مما سبق وجوه الشبهة  
العديدة بين المواقف الدراميه وما يحتتم فيها من  
صراع بين الرغبات المتعارضة وما يكشف عنه  
التحليل النفسي لافط من المواقف التي يعانيتها  
الشخص في أثناء التحليل والتي تتضمن ألوانا من  
الصراع العنيف بين شتى الميول والنزعات . بل  
ما يكشف عنه أيضا لدى أى شخص ليس في  
حاجة الى علاج ، من ألوان شتى من الصراع  
اللاشعوري كما تعبر عنه بصورة رمزية الأحلام  
وفلتات الأسنان وبعض الأخطاء غير المقصودة في  
الظاهر وبعض حالات السهو والنسيان .

ومن أبرز سمات التحليل النفسي أنه يقدم لنا علم النفس في صياغة درامية ، وتبدو الشخصية كأنها مسرح للفرعات القائمة بين مبدأ اللذة ومبدأ الواقع ، بين مختلف الأجهزة النفسية : الهو ، والإنا ، والذات الأعلى . نعم أن هذه الأجهزة ليست موجودات مستقلة قائمة بذاتها ، ولكنها قابلة لأن تأخذ في أسلوب الأدب صورة شخصيات تستخدم بينها حرب قاسية في سريرة الأسنان ، وأتمتاج ضد الحرب الفروسي تطوف في أعمال الإنسان واعتزازهم بالعلماء الصور **دلاكارو** كان يقول لستندال :



و «الأورستيا» لم تزل بعد ما هي جديده به من التحليل السيكولوجي كما نرتب به ما هي سوفوكليس - فن خلال الأسطورة التي يصورها هي أسخيلوس الشاعر ، والتي تمثل الصرا بين الإنسان والقضاء الابدي ، يعدو أسخيلوس الكبير بجبايا فعله البشري أن يتبع نشأة العواطف في اللاشعور ثم صدها في الشعور في الاضطراب النفسي والقلق ، ففي «الأورستيا» كما يقول بول ارنولد ( ٤ ) : « يتنجز الجانب الاساسي من تخليقي مسرحا همنيا

[illegible]

والمأساة تكشف بالتدريج عن العقائد النفسية المصممة في الإكسورد، منها في ذلك مثل العلاج بالتحليل النفسي، أنها تقدم لنا مرآة صارمة تدعو

والماسي العروبة تنحصر في عدد قليل من النماذج الثابتة ، هذه النماذج الى تصورها لنسب الاساطير القديمة ، تصورها شعريا بلخص في حوادثها وفي تكويني عقدها تجارب الاسانية في مصارعتها القضاء والقدرة والغوى الغيبية الفاضحة القاسية . وليس من الغريب ان اوديب هو ابو السرح واو التحليل النفسى في ان واحد ، واذا كانت اعمال سوفوكليس لا تزال تشرع عواطف القارىء او المشاهد فينبذ ذلك ، كما يقول هرويد ، ان المأساة اليونانية هي مأساة

(٤) العمل الأول ، ص ١٤ - ١٥  
Paul Arnold : *Frontières du Théâtre*. Paris, 1946

Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud  
et Jean-Louis Barrault. Eschyle et l'O-  
restie. Ed Julliard, Paris, 1955.

بلون أبيض راحه الى مراحه انفسنا وفحص ضمائرنا دون غش أو مجامحه . وكما أن للباساة تأثيرها في تطهير بعض القويود التي تنهر حريتنا ، وفي تطهير انفسنا من أهوائها وانفعالاتها المؤلمة ، فالتحليل النفسي يرمي أيضا الى تحريرنا وتطهيرنا من الخداع الدائي ومن مخاتلات الشعور ، وذلك بطرد الأشباح وخفض عدد الشخصيات الباطنة الزائفة التي تتطاحن في المساحة الداخلية .

ولا يرجع الاثر التطهيري الى تسلسل مواقف المسرحية فحسب ، بل يرجع ايضا الى اللغة الشعرية التي تخلق الجو الملائم للاشتراك في مصميم الحركة الدراميه ومشاركه الابطال فيما يعانونه من الالم وغدا ، من ياس وأمل . وقد سبق أن ذكرنا أن انحطاط التأليف المسرحي في القرن التاسع عشر يرجع الى فقدان نفسه المسرح شاعريتها ورمزيتها وقدرتها على الإيحاء ، كانت لغة خطابه حرقاء ، مجرد طين عاجز عن أن يكشف عن حقيقه الشخصيات وبالأثالي عن أن يصور المشاهدين بحقيقتهم .



أن المسرحية لا ترمي فقط الى حل الصراع النفسي بين أشخاصها ، وإلى مساعدة المشاهدين على حل صراعمهم بل قد تقوم أيضا بمساعدة المؤلف على حل ما يعانيه هو من صراع . غير أن الرابطة التي تربط بين المؤلف وعمله المسرحي وجمهور المشاهدين ليست بسيطة . فالمسرحية بعد أن يتم تأليفها تنفصل عن مؤلفها وتصبح الى حد كبير ملكا للممثلين والجمهور ، ولا يتم خلق المسرحية ولا تستكمل وجودها إلا بتشغيلها أمام جمهور وادع على الدوي وإسحاب . ولكن يرمى عمل المؤلف المسرحي الى مستوى الفن لايد أن يتجاوز حدود الاعترافات الذاتية ، وأن تتلاقى الخبرات الشخصية وراء الصياغة الفنية لكي تصبح تعبيراً عميقاً صادقا عن حقيقة إنسانية عامة وتصبح مواقفها مواقف شاملة كلية .

ولهذا السبب لا ترقى جميع أعمال المؤلف المسرحي الى مستوى الفن الاصيل ، فكلما ججبت فردية الكاتب بالأمها وخبراتها الشخصية حقيقة الانسان العميقة انشأته كان العمل ضعيفا ذا قيمة عابره . أن صرخة الالم وحدها - مهما كان تأثيرها قويا في تمزيق أحشاء المستمع - ليست رائحة فنية في حد ذاتها ، قد تخفف هذه الصرخه من حدة الصراع الداخلي الذي يعانيه الأديب ، وتظهر نفسه وتصفق

ذهبه وتزيد أسمصاره عمقا ونفاذا ، وتهينه لمخاطبه الآخرين بعد أن كان يتكلم بلانجاه الغريبه ، ولكنها لكي يتولد عنها عمل فني خالد لابد من إعادة صياغتها بلتيسيل والتلوين والتلميع في جو من الشعر والسحر والافتتان .

والمرحلة الأولى التي يكتبها الأديب الذي تملكه شيطان المسرح كثيرا ما تكون علبه تحليل ذاتي تؤدي الى تحصيل عيب الصراع الداخلي . وعلى صدى ذلك نذكر مثلا مقتبسا من أعمال الأديب المسرحي الكبير **يوجين أونيل** ، منثى المسرح الأمريكي الاصيل ، والذي التقى في بعض مسرحياته بفرويد مشى التحليل النفسي . وأثر أن أقول « أنتقي » بفرويد بدلا من أن أقول « أنتي » بفرويد ، لأن أونيل أديب أصيل وشاعر ملهم ومفكر عميق يفضل ما أوتي من عاذ الحسد وقدره على استشفاف غوامس النفس البشرية . أن أونيل في ثلاثيته الرائسة « **العداء طبق بالكروا** » لم يستوح بفرويد مباشرة بل استوحى اسفيلوس نفسه ، وعندما يستخلف الاقنعه في ثلاث من مسرحياته هي : **« بوان الاله الكبير » و « عازار يفحك » و « فاصل غريب »** لكي يبرز التعارض بين شخصيه الانسان الاجتماعي وشخصيته الداخلية الخفية . اما يسوح أيضا المسرح القديم « فنقاد المسرح » الى أعماق النفس البشرية ليس مجرد صدى للفرويد ، ويد عليه ، بل محصلة خبراته المسببلة من فرائض المرض واصطداماته بنفسه



## التفسير الذاتي في التأليف المسرحي وآثره التطهيري :

قلنا أن المسرحية تساعد مؤلفها على حل صراعه الداخلي وتطهير نفسه وإطلاق بعبقريته المبدعه . ومن الأدله على ذلك مسرحية **أونيل « رحلة النهار الطويل في جوف الليل »**

The long day's journey into the night



الى حد الهلوسة ، غير أن من يشاهد المسرحية يعجز عن أن يدخل في جو هذا الموقف المأساوي ، ويشارك أو تلبس رؤياه المتخيلة مشاركا وجداً فيه .

لم يكن أو بيل قد وصل بعد الى السيطرة تماماً على مضيقه ، كان في حاجة الى كتابته هذه المسرحية . الى أن يصرخ صرخته لترويض ذكرياته الجامحة وتفتيتها مما تحويه من سموم الرعب والعذاب . ويكتابه هذه المسرحية قام بما يشبه عملية التحليل النفسي الذاتي (5) ، وتحرره من سلطان الماضي المؤلم حرر في الوقت نفسه قفله على الإبداع والحلق ، فبعد أن كان يكتب لنفسه ويحاطب نفسه ، أصبح قادراً على أن يخاطب الآخرين بفنه وأن ينشئ حق عمله الفني .

### المسرحية شفاءً وتطهيراً للمشاهد

المسرحية السجدة هي التي تحقق اشتراك الجمهور اسركا حيا عن طريق تمثيل الشخصيات والاتحاد بها ، أو الثورة عليها ، فهذه الثورة هي أيضاً سر من سرور الانسداد والمشاركة . وحب أن يذكر مرة أخرى أن المسرحية ليست الفن المكبوت وجودها لا يقتصر الا بالتمثيل والاخراج . بل هي فن الحياة ، أي الفاعل . المسرحية خلق كل شيء من حيث ، ثم تمتع من جديد ، وفي كل ليلة يسر بعض الناس ، حتى بعض محاسنها الكاسية وتظهر بعض دلالات الحقيقة ، فهي كالكائن الحي تنمو وتوحد ، تسور أسراراً لمخيلتهم ومدهم ، ثم تتركهم في جو من الخداع المزعج ، هو الأساطير التي عدت ولدت الإنسانية في المظلم ولا تزال تعذيبها .

(5) بل بكل بساطة ، مما يشبه عملية التحليل النفسي الذاتي ، لا مثلاً في استطاعة الكاتب تحليل نفسه من طريق الكتابة ، على الرغم من بعض وجوه الشبه التي ذكرناها من المواقف الدرامية والروايات التحليلية ، هناك فرق جوهري يجب ذكره . التحليل النفسي هو تحليل اللاشعور ، ويعني العلاج أن يقول المريض كل شيء ، ولا يقوم بمعالجة الشياطين بين ما يقولها وما يتبع من ذكره ، كما أنه من واجب الطبيب أن يعالج آثاره السود على كل صيغة وكسر ، لكن تتركز الإفادة في الجانب الذي يعمل ذكره ، كما يجب يقتصر بالكلمة الأدبية من الانشاد الأدبي ينشئ الاختيار والتمسك بالصدق ، في حين أن اللغة التي يستخدمها المريض أثناء التحليل لغة نسوية الارتباطات العرة المطبقة بين البشري والصور ، وبالتالي تكون مجردة من كل قيمة فنية ، ولهذا السبب قلما أجد مسرحاً في عمل المرء من طرائفه مخدرة أو من مسجونه ، بل لا أرى أن يكون سره إلى حوار . كتابة المسرحية مبنية الى مؤلفها لا تروى على علاج كمال ، أيضاً تظل إلى حد كبير تصويراً لأفراحه المرصعة وعده الأمراض هي بمثابة رموز لا يمكن أن يعطى إلا شخص آخر غير المؤلف نفسه ، كل ما يطلبه الأدبي بكتابة اعتراضاته في صورة قصة أو مسرحية هو أن ينال من الآخر تقديره وتقدير ذاته وأعمالها ، حين يقدم له الأمر الصالح والمفرد ويصله يشعر بأنه بريء ، وذلك بفضل ما شربه لدى الفاعل أو المشاهد من طعم ومشاركة وحدانية .

فهذه المسرحية لم تمثل ولم تنشر الا بعد وفاة أو بيل كما لو كان كتبها لنفسه ، والواقع أنها أدت دورها من تقوية ذات المؤلف وتدعيم عقريه . أنها سمعته من ترويض مراهقته ، ومطابقة بقسوة لواقع المؤلف الذي عشه الشباب القلق ، فكتبتها بصورة مباشرة دون أي تعديل أو صياغة فيه .

بعد عام ١٩١٢ وأوبيل في أمس الحاجة الى التخلص من عبء ذكرياته المخيمه ، واستنفاث هذه التذكريات بسردها وانتزاعها من دياجير اليأس الرهيب فتحوّلت يومياته الى حوار ، وهذا يعبر لنا طرافة هذا العمل ، وفي الوقت نفسه قصوره من الناحية الفنية .



في بيت قديم متداع على شاطئ البحر بالعربم نيويورك أربعة أشخاص يعيشون في جو من الحب والصراع معا :

الأب - ممثل عجوز فاشل با - احتلاله فطوح .

الأم - كانت تعالج من ادوية بدون أدنى أمل نداء المخدر وزين - تلجأ مرة ثانية الى فردوسها المفقود .

الأخ الأكبر - مستهتر فائر على العاوي والأحلام عديم الإحساس ، بليد الضمير .

ثم الأخ الصغير - وهو يمثل أو بيل نفسه - مريض مصاب بذات الرئة يحاول بكل قواه أن ينتج من هذا الدمار الذي يهدد أسرته ، ويصون عقريته وينشئ مواضعه الأدبية .

ولكن ليس في استطاعته أحد أن يهرب من الليل الذي يزعج من الأعماق ليلته ويضرمه بظلامه ، لاحد من مقاومه القضاء والقدر وكل خطوه الى الأمام تزيد من عزلته الموحشه ، وكل عمل يحاوله لا يفلح الا الذين يحجم يتحول الى سلاح ضده ، وكل عاطفه حب تقابل بالرفض والتعديب - ليس الجحيم شيئا يهددنا من بعيد ، أن كل واحد منسأ بطوى حميمه بين جوانبه وفي أعماق نفسه .

إن جو الأسرة مظلم ، كثيف ثقيل ، خائف ، وكل حركة تدفع شخصيات المسرحية الى الهاوية . ويصور لنا أو بيل هذا السياق الى الدمار بأسلوب واقعي

يمكن أن يصل إليه الحصا والكراهية والغضب والعرج والخوف والقسوة ، ويجعله يستشعر بأمكانياته .  
 بها يمكن أن يكون في عالم متحرر من القيود. هذه  
 هي الرؤية التي يتبناها الإنسان من المسرح ، رؤية  
 عالم يكتشف فيه عن ذاته ، أننا هنا بصدد حقيقة  
 سيكولوجية ، حاجة الإنسان إلى أن يعتبر دائماً  
 حدوده الفسوية ، سواء في الخير أو الشر . وهذه  
 الحاجة ليست إلا مطلباً للاحاق أعني في الحاجة إلى

وحيث أن حريتنا محدودة ومراقبة ، في كثير من ميادين نشاطها ، فإن قصور العمل الذي يطوف في أحلامنا أو امتثاله أو مشاهدته ، كل هذا يقدم لنا بعض الشيء الذي يجمع إلى حد ما مع الجح حاداً إلى آخره . غير أن السعوى التي يحصل عليه من وراء ذلك أو من بعده فيلم يستغنى إلى الألف في التطوير الكامل ، في حين أن التطوير يصل إلى أقصى مداه بفضل مشاهدة الواقع المسرحية التي نجدها مثلاً حاضرون لهم وجود عيان في ذلك في سحرة التي يحفظها الفن المسرحي وهي مسرحية العجوة التي يحفظها العلاج التجليبي النفسي . ( ٧ )

ليس من الغريب إذن أن تهز مواقف المسرحية  
المشاهدين وأن يتغلغل تأثيرها في الأعماق ، وأن  
تطلق حركات النفس ، وتبعث صراعات كانت كامنـه،  
وتؤدي إلى تعريض شخصياتها المؤلمة ، فهذا النفس  
نفسه .

البرية وشخصه المبني الفهم وتأنق الفهم  
وعرفوا أن نتائج هذه الفهم الخاطئة بعض هذه الموضوعات في  
البرية وفي هذه الحالة

والعلم المشرحى - كما ترى - ١ - ٢ - ٣ - ٤ - ٥ - ٦ - ٧ - ٨ - ٩ - ١٠ - ١١ - ١٢ - ١٣ - ١٤ - ١٥ - ١٦ - ١٧ - ١٨ - ١٩ - ٢٠ - ٢١ - ٢٢ - ٢٣ - ٢٤ - ٢٥ - ٢٦ - ٢٧ - ٢٨ - ٢٩ - ٣٠ - ٣١ - ٣٢ - ٣٣ - ٣٤ - ٣٥ - ٣٦ - ٣٧ - ٣٨ - ٣٩ - ٤٠ - ٤١ - ٤٢ - ٤٣ - ٤٤ - ٤٥ - ٤٦ - ٤٧ - ٤٨ - ٤٩ - ٥٠ - ٥١ - ٥٢ - ٥٣ - ٥٤ - ٥٥ - ٥٦ - ٥٧ - ٥٨ - ٥٩ - ٦٠ - ٦١ - ٦٢ - ٦٣ - ٦٤ - ٦٥ - ٦٦ - ٦٧ - ٦٨ - ٦٩ - ٧٠ - ٧١ - ٧٢ - ٧٣ - ٧٤ - ٧٥ - ٧٦ - ٧٧ - ٧٨ - ٧٩ - ٨٠ - ٨١ - ٨٢ - ٨٣ - ٨٤ - ٨٥ - ٨٦ - ٨٧ - ٨٨ - ٨٩ - ٩٠ - ٩١ - ٩٢ - ٩٣ - ٩٤ - ٩٥ - ٩٦ - ٩٧ - ٩٨ - ٩٩ - ١٠٠ - ١٠١ - ١٠٢ - ١٠٣ - ١٠٤ - ١٠٥ - ١٠٦ - ١٠٧ - ١٠٨ - ١٠٩ - ١١٠ - ١١١ - ١١٢ - ١١٣ - ١١٤ - ١١٥ - ١١٦ - ١١٧ - ١١٨ - ١١٩ - ١٢٠ - ١٢١ - ١٢٢ - ١٢٣ - ١٢٤ - ١٢٥ - ١٢٦ - ١٢٧ - ١٢٨ - ١٢٩ - ١٣٠ - ١٣١ - ١٣٢ - ١٣٣ - ١٣٤ - ١٣٥ - ١٣٦ - ١٣٧ - ١٣٨ - ١٣٩ - ١٤٠ - ١٤١ - ١٤٢ - ١٤٣ - ١٤٤ - ١٤٥ - ١٤٦ - ١٤٧ - ١٤٨ - ١٤٩ - ١٥٠ - ١٥١ - ١٥٢ - ١٥٣ - ١٥٤ - ١٥٥ - ١٥٦ - ١٥٧ - ١٥٨ - ١٥٩ - ١٦٠ - ١٦١ - ١٦٢ - ١٦٣ - ١٦٤ - ١٦٥ - ١٦٦ - ١٦٧ - ١٦٨ - ١٦٩ - ١٧٠ - ١٧١ - ١٧٢ - ١٧٣ - ١٧٤ - ١٧٥ - ١٧٦ - ١٧٧ - ١٧٨ - ١٧٩ - ١٨٠ - ١٨١ - ١٨٢ - ١٨٣ - ١٨٤ - ١٨٥ - ١٨٦ - ١٨٧ - ١٨٨ - ١٨٩ - ١٩٠ - ١٩١ - ١٩٢ - ١٩٣ - ١٩٤ - ١٩٥ - ١٩٦ - ١٩٧ - ١٩٨ - ١٩٩ - ٢٠٠ - ٢٠١ - ٢٠٢ - ٢٠٣ - ٢٠٤ - ٢٠٥ - ٢٠٦ - ٢٠٧ - ٢٠٨ - ٢٠٩ - ٢١٠ - ٢١١ - ٢١٢ - ٢١٣ - ٢١٤ - ٢١٥ - ٢١٦ - ٢١٧ - ٢١٨ - ٢١٩ - ٢٢٠ - ٢٢١ - ٢٢٢ - ٢٢٣ - ٢٢٤ - ٢٢٥ - ٢٢٦ - ٢٢٧ - ٢٢٨ - ٢٢٩ - ٢٣٠ - ٢٣١ - ٢٣٢ - ٢٣٣ - ٢٣٤ - ٢٣٥ - ٢٣٦ - ٢٣٧ - ٢٣٨ - ٢٣٩ - ٢٤٠ - ٢٤١ - ٢٤٢ - ٢٤٣ - ٢٤٤ - ٢٤٥ - ٢٤٦ - ٢٤٧ - ٢٤٨ - ٢٤٩ - ٢٥٠ - ٢٥١ - ٢٥٢ - ٢٥٣ - ٢٥٤ - ٢٥٥ - ٢٥٦ - ٢٥٧ - ٢٥٨ - ٢٥٩ - ٢٦٠ - ٢٦١ - ٢٦٢ - ٢٦٣ - ٢٦٤ - ٢٦٥ - ٢٦٦ - ٢٦٧ - ٢٦٨ - ٢٦٩ - ٢٧٠ - ٢٧١ - ٢٧٢ - ٢٧٣ - ٢٧٤ - ٢٧٥ - ٢٧٦ - ٢٧٧ - ٢٧٨ - ٢٧٩ - ٢٨٠ - ٢٨١ - ٢٨٢ - ٢٨٣ - ٢٨٤ - ٢٨٥ - ٢٨٦ - ٢٨٧ - ٢٨٨ - ٢٨٩ - ٢٩٠ - ٢٩١ - ٢٩٢ - ٢٩٣ - ٢٩٤ - ٢٩٥ - ٢٩٦ - ٢٩٧ - ٢٩٨ - ٢٩٩ - ٣٠٠ - ٣٠١ - ٣٠٢ - ٣٠٣ - ٣٠٤ - ٣٠٥ - ٣٠٦ - ٣٠٧ - ٣٠٨ - ٣٠٩ - ٣١٠ - ٣١١ - ٣١٢ - ٣١٣ - ٣١٤ - ٣١٥ - ٣١٦ - ٣١٧ - ٣١٨ - ٣١٩ - ٣٢٠ - ٣٢١ - ٣٢٢ - ٣٢٣ - ٣٢٤ - ٣٢٥ - ٣٢٦ - ٣٢٧ - ٣٢٨ - ٣٢٩ - ٣٣٠ - ٣٣١ - ٣٣٢ - ٣٣٣ - ٣٣٤ - ٣٣٥ - ٣٣٦ - ٣٣٧ - ٣٣٨ - ٣٣٩ - ٣٤٠ - ٣٤١ - ٣٤٢ - ٣٤٣ - ٣٤٤ - ٣٤٥ - ٣٤٦ - ٣٤٧ - ٣٤٨ - ٣٤٩ - ٣٥٠ - ٣٥١ - ٣٥٢ - ٣٥٣ - ٣٥٤ - ٣٥٥ - ٣٥٦ - ٣٥٧ - ٣٥٨ - ٣٥٩ - ٣٦٠ - ٣٦١ - ٣٦٢ - ٣٦٣ - ٣٦٤ - ٣٦٥ - ٣٦٦ - ٣٦٧ - ٣٦٨ - ٣٦٩ - ٣٧٠ - ٣٧١ - ٣٧٢ - ٣٧٣ - ٣٧٤ - ٣٧٥ - ٣٧٦ - ٣٧٧ - ٣٧٨ - ٣٧٩ - ٣٨٠ - ٣٨١ - ٣٨٢ - ٣٨٣ - ٣٨٤ - ٣٨٥ - ٣٨٦ - ٣٨٧ - ٣٨٨ - ٣٨٩ - ٣٩٠ - ٣٩١ - ٣٩٢ - ٣٩٣ - ٣٩٤ - ٣٩٥ - ٣٩٦ - ٣٩٧ - ٣٩٨ - ٣٩٩ - ٤٠٠ - ٤٠١ - ٤٠٢ - ٤٠٣ - ٤٠٤ - ٤٠٥ - ٤٠٦ - ٤٠٧ - ٤٠٨ - ٤٠٩ - ٤١٠ - ٤١١ - ٤١٢ - ٤١٣ - ٤١٤ - ٤١٥ - ٤١٦ - ٤١٧ - ٤١٨ - ٤١٩ - ٤٢٠ - ٤٢١ - ٤٢٢ - ٤٢٣ - ٤٢٤ - ٤٢٥ - ٤٢٦ - ٤٢٧ - ٤٢٨ - ٤٢٩ - ٤٣٠ - ٤٣١ - ٤٣٢ - ٤٣٣ - ٤٣٤ - ٤٣٥ - ٤٣٦ - ٤٣٧ - ٤٣٨ - ٤٣٩ - ٤٤٠ - ٤٤١ - ٤٤٢ - ٤٤٣ - ٤٤٤ - ٤٤٥ - ٤٤٦ - ٤٤٧ - ٤٤٨ - ٤٤٩ - ٤٥٠ - ٤٥١ - ٤٥٢ - ٤٥٣ - ٤٥٤ - ٤٥٥ - ٤٥٦ - ٤٥٧ - ٤٥٨ - ٤٥٩ - ٤٦٠ - ٤٦١ - ٤٦٢ - ٤٦٣ - ٤٦٤ - ٤٦٥ - ٤٦٦ - ٤٦٧ - ٤٦٨ - ٤٦٩ - ٤٧٠ - ٤٧١ - ٤٧٢ - ٤٧٣ - ٤٧٤ - ٤٧٥ - ٤٧٦ - ٤٧٧ - ٤٧٨ - ٤٧٩ - ٤٨٠ - ٤٨١ - ٤٨٢ - ٤٨٣ - ٤٨٤ - ٤٨٥ - ٤٨٦ - ٤٨٧ - ٤٨٨ - ٤٨٩ - ٤٩٠ - ٤٩١ - ٤٩٢ - ٤٩٣ - ٤٩٤ - ٤٩٥ - ٤٩٦ - ٤٩٧ - ٤٩٨ - ٤٩٩ - ٥٠٠ - ٥٠١ - ٥٠٢ - ٥٠٣ - ٥٠٤ - ٥٠٥ - ٥٠٦ - ٥٠٧ - ٥٠٨ - ٥٠٩ - ٥١٠ - ٥١١ - ٥١٢ - ٥١٣ - ٥١٤ - ٥١٥ - ٥١٦ - ٥١٧ - ٥١٨ - ٥١٩ - ٥٢٠ - ٥٢١ - ٥٢٢ - ٥٢٣ - ٥٢٤ - ٥٢٥ - ٥٢٦ - ٥٢٧ - ٥٢٨ - ٥٢٩ - ٥٣٠ - ٥٣١ - ٥٣٢ - ٥٣٣ - ٥٣٤ - ٥٣٥ - ٥٣٦ - ٥٣٧ - ٥٣

P.-A. Touchard Dionysos, Apologie pour le Théâtre pp. 4-18 Ed du Seuil Paris, 1949. (7)





# فن التمثيل

وتطور في

التمثيل

التمثيل

فـن التمثيل

في الالتقاء بين شحول الكلام الذي يخاطب به  
مكتوب - آلى بيان لسانى بليغ توافرت فيه  
الالتقاء - هو عدة الخطيب - وكل من له من مهنته  
ما يحصى من محاضره جمهور من أساس اسما  
التأثير عليهم بشخصيته وذاتيته وطبعه ، اما  
الممثل حينما يؤدي دوره فوق المسرح فانه  
لا يخاطب الجمهور بشخصيته ، بل هو باتى هذا  
شخصية الدور الذي يمثل .

معنى هذا ، ان هناك حالة نفسه يجربها  
الممثل بينه وبين شخصية الدور الذى بين يديه ،  
يلبس مع الكلام ، وتتلخص هذه الحالة  
في تمثيل الممثل شخصية الدور ، ليعيشها ويتحرك  
بانفعالاتها . محاولا ان يضع حدودا او سدودا بين  
طبعه الذى فطر عليه ، وبين الطبع الذى تكون  
عليه شخصية الدور .

وعلى هذا ، يكون فن الالتقاء للممثل وسيله  
وليس غاية . وسيله للتعبير بلسان شخصية

« لعل من اللازم ، ونحن اليوم في صدد  
احياء تراث مسرحنا العربى بوادى النيل ،  
ان نحصى صورا من فن الاداء التمثيلى او فن  
الممثل في مختلف مراحل تطوره .

وقد تجيء بعض هذه الصور ، ولا سيما  
ما كان منها خاصا بهذا الفن في مرحلته الاولى ،  
في الوان مائه شعافه عورنا الدرس الاول ،  
وذلك لاننى لم اعاصر تلك المراحل . . الا انها  
صور تسجل مع ذلك ملامح صوره باعهم  
انها انعكاسات لروح ذلك العصر » .

التمثيل

وبالاهجه العاميه ، لم تعرف  
اسمه الا بعد منتصف القرن  
الماضى ، اى منذ ما يقرب من  
تسعين عاما ، حينما استيقظ الوعى القومى العام ،  
وتفتحت ابواب وادى النيل لاستقبال الواقعات  
الغريبه .



وبهذا تكون قد اخذنا هذا الفن مقلدين لامبتدعين  
واخذناه من غير علم وثيق بقيمه الفنيه في مختلف  
مروجه . ومنها فن الممثل ، لان المسرح او واضاعه  
العامه . لم يكن من شغل الذهنيه العربيه او  
المصريه .

ومن ناحية اخرى ، ولكى اكون مع العارء فى  
عصر صقى ولا غموس . لابد من دفع ليس يحدث  
مع الممثل فى ماحبه وجوهه . فابادر واقرء ان  
فى الممثل . عبر فى الالام . او اللسان اللسانى ،  
واذا اردنا الدقة ، قطعنا بان فى الالتقاء جزء من  
فن الممثل وليس كله .

يهزك هذا في أول الأمر ، ولكن اذا أخذت بأسباب التامل والمراجعة فيما يعبر عنه ثم في شخصية الدور الذي يؤديه من حيث ملامحه النفسية وابعادها الخلفية ، راعك ان هذا الذي يهزك بعيد كل البعد عن شخصية الدور . وان الذي يهزك انما هو القلق ، وليس ابتداء وخلاق الشخصية جديدة وعيشا فيها .



### الرواد الاول لعن الممثل :

بعد تلك المقدمة وهذا التصريف المجلد لعن الممثل . يسبح السائر . ماذا كان عمل الممثل الرواد في أول مدارج المسرح المصري . ومن أين جاءوا . وما مستوى ثقافتهم العامة . وما مقدار علمهم بجوهر فن الممثل . ثم ما هو أسلوبهم في أداء الأدوار ؟

ورد على هذه الأسئلة التي تؤلف جوهر هذا البحث . أباذر فائق انني أخذت فيما سأورده تقسيم دور التخصص ، والقاعدة دون الاستثناء . دور الممثل . دوره من احكام احكام آخر . دور الممثل .

يهزك البحث . التعمي ان كثرة هؤلاء الممثلين الرواد كانوا ممن سبق لهم ان واجهوا الجماهير بالكلام او النساء في حفل او اجتماع . فيهمهم التمدد والخطيب ومقرى القرآن ، وبينهم أيضا مهرج الافراح . ومصحك الموائد . اما النساء فمهر فكانوا من اصحاب الجراة والمغامرة في سبيل كسب العيش منه وسببه .

فالمستوى الثقافي العام الذي كان عليه هؤلاء يبدو متواضعا ، والعلم بمهابة فن الممثل ليس له اثر ذو وزن .

ان العرف الاجتماعي منذ تسعين عاما لم يكن يحيز للممثلين ان يحترفوا التمثيل ، هذا الوافد المسجحت الذي كان يرمعه الناس بعين الرئسة والازدراء . فكانوا يطلقون على الممثل اسماء « الشخصيات » و « المضحكان » و « الستري »

هذا الممثل الذي أوجزت وصف بيئته وثقافته لم يكن في وسعه ، وهو يصور شخصية دوره ، الا ان يروض نفسه على تقليد ما هو بارز وأولي في معالم هذه الشخصية ، فقصارى ما يتعمقه من صفات الحاكم مثلا أو الثرى ، هو ان يبدو فوق

الدور ، وليس بلسانه ، هذا في حين ان فن الالقاء الخطيب او المحامي مثلا ، وسيلة وغاية في وقت واحد . لانه يكسب بلسان شخصيه وليس بلسان شخصيه بنوعها قد يحلف عن شخصه كبل الاختلاف .

### فن الممثل :

وبهذا يتضح اول ما يتضح ، ان فن الممثل يقوم على عنصرين رئيسيين : الأول . تصوير شخصية الدور الذي يؤديه . وتحديد معالمها ، وتمتعها والعنصر منها . وبحري هذا الصور عن طريق امتلاء الممثل بأحاسيس هذه الشخصية بعد ان يتعمق فهمها . وبعد ان يتفعل بما فهم واحس ، ولكن من غير المراط ولا تفريط .

واداة الممثل فيما تقدم . الفهم والمطابقة والخيال . وشيء آخر . هو القدرة على تكمش الصورة التي رسمها عن الدور ، وهذه من القدرات العزيزة التي تركبها فينا الفطرة بأقسط متباينة ، وقد لا يكون لبعضنا حظ منها ، وعلى اساس هذه القسده تتفاوت أقدار الممثلين ، ويتميز الممثل عن الملقى ويبرز له كيان خاص .

والعنصر الآخر في فن الممثل هو العبرج . الشخصية او الصورة . والشخصية . وبالإشارة والحركة ، وفي وقت واحد . وبحري بأسلوب قد يفاير كل المفاهيم الإسلامية التي تدور عنه الكلام في حياتنا وفي نظائر الأدبية عامة التي نطرقنا عليها عادة .

وقد تناول في الالقاء هذه العناصر الثلاثة : الكلام والإشارة والحركة . بالسطيم والصفصل والتنمية ، بحيث يجعل التعبير بها يجري في سر ، ووضوح ، واحكام ثم في غير رتابة . . أى في غير تكرار .

وقد أحطنا ببعض نواحي فن الالقاء منذ القرن الرابع الهجري ، حينما وضع العرب ( علم التجويد ) ووقفوه على ثلاثة القرآن .

مما تقدم يتضح ان فن الممثل ، غير فن الالقاء الا انه كثيرا ما يحدث ان يخلط مع ذلك فن الممثل والملقى .

هناك من الممثلين من يمثلون ناصية فن الالقاء الى انحد الحدود . بالواحد منها اذا رجع سوته في دور يؤديه ، راعك منه جهازة الصوت ودقة الثبر ، وتسلسل التغمات في أيقاع مستخدم من معاني الكلام بالإضافة الى تحجيش الحروف ، وسهولة حرياتها ، الى جانب قوة الطبع التي تنفجر في انفعالات مؤثرة فاذا التعبير بين يدى الممثل من هذا النوع يهزك هزا عنيقا .



المرح متكبيرا ، أو متطاولا يذق الأرض بتقديمه  
وما يرسمه من صفات الشائق لا يتجاوز أمره  
الزفير والتأوه ، وحرب القلب باليد .  
وبعبارة أخرى ، لم يكن في وسع الممثل إذ ذاك  
الأن يقتنص من معالم الدور الذي بين يديه ،  
الالوان الصارخة ، والمميزات البارزة التي بذح  
أصابعها العين .

أما الالوان الكاتبة في الطباع .

أما تفاريقها في العواطف .

أما ظلال الحواس .

أما التفريق بين خطرة الدهن ، وخفة القلب ،  
ورقة الحس .

أما الإحاطة الدقيقة بها في تفاريقها ، وكيف  
تسنى الواحدة منها وتنمو ، وتبلغ أوجها ، ثم  
تخلط مع غيرها لينبع من هذا الخليط توازع  
أخرى .

كل هذا ، وما هو على عراره مما يدخل في باب  
التفصيل والتفريق والتحليل ، لم يكن ليخطر على  
بال الممثل المصري في الأمر البعد لسبب واحد  
وهو أنه لم يكن له معرفة ، أو شعور ،  
ولو فكر في هذا الأمر بدافع من حسه صريح .

فأناها الطبع السليم الذي هو فطرة . وليس  
اكتسابا ، فإن هذا الممثل لم يكن في وسعه ، إلا في  
البادر الذي لا يؤلف قاعدة ، أن يندفع خلفا متكاملا  
لشخصية دور بين يديه ، يقوم بإحياء ملامح  
النفسية وأحياء صورها ثم استنباطها لتعبر  
شخصيته الذاتية في أطوارها ، ومشاعره وحده .  
بعد أن يربط بين تلك الملامح ، وهذه الصور في  
وحدة فنية حسية بينها .

لهذا لا نحاق الجمجمة . إذا ضررنا أن الذي  
احترف الممثل في الأمر البعد كان ملعبا أكثر  
منه ممثلا .

## •• اللقاء ••

ولكن أي لون من الوان فن الاقواء هذا الذي كان  
سالدا بين الممثلين إذ ذاك .

مما وعته أذن من أداء البقية الباقية من أولئك  
الممثلين ، ومما يهدى إليه الاستنتاج بالمقارنة بين  
لقاء أولئك الممثلين لأدوارهم ، وبين فن الاقواء  
في قيمة الصحيحة وظفانه السليمة ، ثم بالرجوع  
إلى روح العصر في ذلك الزمان يمكن أن نمرق في  
اطمئنان ما يأتي :

أن لقاء الممثل إذ ذاك كان يجتج إلى المبالغة  
في إصدار الصوت ، وإلى التكلف في التنبيه إلى  
مخارج الحروف ، وإلى الاكتثار من الإشارات  
والتلويع بالدرامين . . صوت فيه تضخيم وتنظيم

ومنيبه إلى تمحيض الحروف يصل إلى التمشيد  
جيدا . . . . . أو هما مع . قلبا كانا  
ليصبحا كل جملة ينطقها الممثل .

ومما يهدى إليه الاستنتاج بالمقارنة بين  
لقاء أولئك الممثلين لأدوارهم ، وبين فن الاقواء  
في قيمة الصحيحة وظفانه السليمة ، ثم بالرجوع  
إلى روح العصر في ذلك الزمان يمكن أن نمرق في  
اطمئنان ما يأتي :

ومرجع هذا أيضا إلى أن الممثل كان ، بوحى  
لا شعوري ، يريد أن يقطع نفسه ويقنع الجمهور ،  
بأنه يقوم بشئ لا يقدر على اثباته كل الناس .

ونأخذ بشئ من التفصيل فنقول :  
كان هناك من إلى أن يرفع الممثل من صوته  
عند نهاية الجملة ، ومن غير مناسبة تعبيرية تدعو  
إلى ذلك ، وإنما هو متساق ليتصاع موسيقى  
الأسلوب الكتابي السائد في أكثرية المسرحيات ،  
وهو أسلوب السجع .

وقلما كان الممثل يهتدى إلى أماكن الوقف في  
كلام دوره ، وهي الأماكن التي يقف عندها الممثل  
أو الممثل ، ليملا رثيته بالهواء وهو مادة الصوت  
وليحرق تقسيم الكلام إلى أقسام تجلو معانيه  
جلاء مسر . ثم لجد العرض إلى تنجح له أن  
يغير من طبقات صوته فلا يتابع كلامه في نغمة  
واحدة ذات إيقاع واحد .

وفي نفس المجال كان تصاري ما يبذله الممثل  
في تغيير درجات الصوت من حيث الارتفاع



س

ولا عجب والحياة المصرية في النصف الأخير من القرن الماضي كانت تعصف بها نزعة رومانسية بحكم تمتع الوعي المصري للوافدات الأوروبية وهي وافدات تحمل في طياتها عناصر رومانسية حية ، ثم لا هذا الوعي كان قد سئم العدم في حياته فقد سيطرت عليه نزعة الى التجدد والى الحرية والانطلاق .

و « الرومانسية » مذعبي الفن والأدب والسلوك يعيل الى تغليب العاطفة على العقل ، والخيال على الواقع ، والبهرجة والزخرفة على الخطوط العريضة .

والممثل ابن بيئته .. لهذا كان رومانسيا بدوره شأن الأدب المصري اذ ذاك .

الا ان رومانسية ذلك العهد لم تأخذ حقها من الصقل والتهديب والتطوع لمقتضيات علم الجمال وعلى هذا ، اجتمع في اداء الممثل مبالغة في اصدار الصوت الى جموح في العاطفة .. كان كل شيء ينجح الى الفكاهة والانطلاق الواسع ، ولو على حساب المعقول والاعتدال والواقع .

واذا تجلت هذه الرومانسية الجامحة في اداء الممثلين لادوارهم العاطفية والدرامية على اتم

والاحفاض ، هو ان يلقي صدر البيت من الشعر بطابق ( الجواب ) في حين يخص عجز البيت بطابق ( القرار ) ، فقصيد الشعر مهما طالت ابيانه ، وتمددت فيها المعاني وتناسفت أو انسجمت ، لا يتجاوز هذين الطائفتين من طبقات الصوت .

وفي الماء الشعر كان يقف الممثل في نهاية كل شطر ، سواء جاء هذا الوقت متفقاً مع المعنى أو غير متفق . ومن المعلوم في من الإلقاء ان الوقت يأتي ، تبعاً للمعنى وخاضعاً له ، ولا يخرج عن هذه القاعدة من أجل أوران الشعر وتفاغيله .

وحرص هذا الممثل على اتقان ما تقدم ، يدل دلالة واضحة على أنه لم يكن يعنى بالتعبير عن معاني الكلام الذي يلقيه ، فقدر عناته باصدار الصوت وقصاحة النطق ، ثم بالشعرة الصوتية .

وما اسميه « الشعرة الصوتية » يحرص في ان أكبر الممثل كان يحلو له احساناً ان سعل او يصدر زمجرة ما ، زمجرة مكبوتة ، من غير ما سبب يبرر هذا أو ذاك ..

كذلك كان بعض الممثلين يقف بعدلقاء الكلمة الأولى من بيت الشعر ، وينقطع عن الكلام ليدير رأسه بين الحاضرين ويرميهم بنظرات غريبة . فإذا استأنف الكلام أعادلقاء هذه الكلمة التي ردد بعدها بلا سبب يقضي به الوقت .

ولا شك في ان هؤلاء الممثلين كانوا ما تقدم ليوموا بأن في الممثل شيء وقد يسمو على الواقع بالفراغ .



اما بالنسبة للإيماءة والإشارة ، فقد كانت الفائدة التي يرووها الراصون في الفن ، هي ان لكل جملة حركة ، ولكل معنى ايماءة ، وان خبر الممثلين من تحرك لسانه ويده في وقت واحد .

وعلى سوء ما يبدون مقياس الاجادة بين الممثلين اذ ذاك . يرجع الى القدرة التي يكون عليها الممثل في اصدار الصوت من حيث تضخيمه وسمعه ، والى بحلقة النظرات ، والى كثرة الحركة والإشارات .

### رومانسية بدائية

اما العاطفة التي كان مصدر عنها الممثل في تلوين عبارات كلامه طبعاً لم يفهم من معانيه . فعدت عاطفة مشبوبة قائمة لا تأخذ بسنة الاعتدال والرفق بالامور في التعبير .



ان لكل عصر مقاييسه في الجمال وفي الأناقة رقي  
تناول كل الأمور .

وهناك سؤال آخر : هل كان جميع الممثلين  
يجرون على هذا الأسلوب الذي يتسم بالبالغة  
والتكلف .

والجواب .. لم يكن هناك اختلاف بينهم في  
الطابع العام ، ولكن كان الاختلاف في السؤال أو  
الطريقة ، وعلى أساس الاستعداد الفطري للممثل  
وهو استعداد اذا بع مدها البعيد من الحصب بعد  
يرفع صاحبه الى مرتبة التأثير بما يقوله ، وان كان  
غير خاضع لمقاييس وقواعد فنن الالتقاء والاداء  
المتملى ، وهذه المرتبة ولا شك ، هي التبسوغ  
العائق الذي يخرج على القاعدة .

ولا يمكنني بابة حال ان اتهم الممثل في ذلك  
المهد ، عهد المرحلة الأولى لتقيام المسرح ، وهي  
مرحلة امتدت حتى اوائل العقد الأول من هذا  
القرن ، بأنه كان لا يمس ما يجري به لسانه، وأنه  
لم يكن يفعل به . لا شيء من هذا يخطر ببالي ،  
فالممثل كائن انساني ، ومن يجرو صلي ان يعتلى  
المسرح أمام الجمهور . لا بد ان يكون ، أول ما يكون  
على - سية بش منها التبر الصوتي اذا شمل  
" حزن فحاحه ، ويرتفع هذا البصر ويجلب اذا خالطه  
العصب

ولكن القول هو ان الاستعداد او الوجهة لا  
تقتضي - لا تعلم يقين عن الوجهة ، ولا بد  
من - العلم في مسهب الطريق  
لينتقي من هذا اللقاء فن الممثل في نسقه العلمي  
ومنه الصحيح .

### انتقال الى مرحلة ثانية :

وبتأثير التطور العام ، وأفراد حضور الفرق  
الأوروبية الكبرى ، وعلى رأسها نابيسو الممثلين  
والممثلات ، لتحيي موسام تمثيلية بدار الأوبرا  
بالمعاصرة . وتقدم الوانا ونماذج من فن الممثل في  
أسلوبه العالي . أحد الممثل المصروب قاترون .  
وبراجمون انقسم فيما هم عليه مما سبق ذكره .  
وقاد هذه الحركة نفر من الممثلين على رأسهم  
( عزيز عيسد ) و ( عمر وصفي ) وهما من أتبه  
الممثلين ، وقد عرفا بالإجادة في الأدوار الفكاهية  
خاصة .

وهكذا ارتسمت قبل الحرب العالمية الأولى  
يشائر مرحلة جديدة ، تعتبر امتدادا للمرحلة  
السابعة مع ترمج وسهل . وأحد بالنظر المعتمد  
في تناول الأدوار .

وتبلورت خصائص هذه المرحلة في الإداء التمثيلي  
بنوعيه الجاد والفكاهي ، اذ ألف ( جورج أبيض )

ما يكون ، فانها أيضا كانت تمتد الى اداء الادوار  
الفكاهية على الرغم من ان هذه الادوار تنهض على  
الواقعة التي نحيها في مسرحيات مسكتونه  
بالهجة العالية .

( الواقعية ) في الادب وفي كل الفنون ، ترتكر  
على محاكاة الواقع ونقل مظاهره نقلا يكاد يكون  
فوتراضيا من غير نزعة الى الاختيار أو التجميل .

اقول ان واقعية الممثل المصري اذ ذاك كانت  
تجنت جنوحا واضحا الى البالغة .. الى ان يتكلف  
اكثر مما في دوره ليضحك الجمهور ، ولو ادى به  
الأمر الى التهريج ، والى اعلاء التكلفة على أبرز  
معالم الشخصية التي بين يديه .

ويقع احيانا ان تخرج الرومانسية العاطفية  
بالواقعية في اداء دور درامي ، فاذا نحن امام سطحة  
من الشطحات التي تبيت على الضحك ، في حين  
ان الموقف يبعث على الأسى وليس على الضحك .



يرى ان الممثل الكبير ( سليمان الفرداني )  
صاحب الفرقة التي تحمل اسمه ، وهو من كبار  
المثمنين في عصره . كان في - مسرحية عطيل  
حينما يصل الى الموقف الذي - سيد فيه - حب  
يقلب « عطيل » وتلمب حواء - ددا هو يتق  
على صدره أو يشد شمس راقبه - ينده - زانا  
بالجمهور بعد ان يرى بد - س -  
يسط من فوق رأسه ، وهي تحمل خصلات من  
الشعر - الشعر المستعار طعنا - بعد كان هذا  
الممثل يلصق بعضا منه حول شعر رأسه .

ومحاولة الممثل المذكور تقليد الواقع الى هذا  
الحد ، لها دلالاتها المختلفة ، من حيث الكشف عن  
فكرة الممثل في فنه ، وعن مزاج الجمهور ، ثم عن  
حيث الاشارة الى ان النزعة ( الواقعية ) تعاني  
احيانا النزعة الرومانسية ، وهي في أوج اندفاعها  
بعد ان تأخذ عنها مبالغاتها وشطحاتها .

### هذا الجمهور :

ورب سائل : كيف تأكي ان الجمهور كان  
سنتسبح هذا الأسلوب الذي يثير عجبنا اليوم  
في فن الممثل ، ان لم نقل صراحة انه يثير ضحكنا .

والجواب .. ان الممثل والجمهور كانا من وعي  
واحد ، ومزاج واحد . كان جمهور ذلك الوقت  
يرى في هذا الاداء التمثيلي الذي تضطك منه  
الآن ، اكمل الاداء ، وكان يصنف للممثلين .



من هنا

المعهد ، كان هذا الشباب يتألم ، ويستقطر السعادة من الآلامه ، كما يأتي - من غير وعي - ما من شأنه أن يجعل الغير يتألم معه !

أما عزيز عيد ( د ( عمر وصفي ) فيؤلفان في مسرحية " رافعيه الرجاوول " الحاصل من الرومانسية عن طريق المبالغة في التمسك الواقعية . وهي مدرسة تحاول أن تؤثر على الواقع الذي عليه شخصية الدور ، أكثر من الواقع . فالتأليف - بؤنه والتمسك به - إلا أن في حين كان عمر وصفي أوفر صدقا ، ولكن أكثر حمودا ونفاقا !



### عهد البغاوه :

طبعت هذه المدارس الأربع الاداء التمثيلي في اغليته مدة غير قصيرة وأخرجت ممثلين وممثلات أكثرهم يحلون قيود التقليد ، وقتهم تبلورت لهم طرائق خاصة .

وموضع النظر انه كان يحلو للمقلدين ان يزهووا بانهم نسخ طبق الأصل من الأربعة الكبار .

ولا عجب فقد كانت الحياة المصرية في كثير من نحلها وعادات سلوكها وطرائق عيشها تصفا عن محاكاة الواقعات الأوروبية .

ولم ينح الأدب المصري من هذه النزعة ، فقد تأثر أيضا بالتيارات الأدبية الواردة .

فرقته الأولى عام ١٩١٢ ، بعد أن عاد من فرنسا حيث كان يتلقى أصول فن الممثل في مسارحها وعلى أيدي كبار الممثلين . وانضم الى هذه الفرقة محام اسمه ( عبد الرحمن رشدي ) الذي ترك ساحة المحكمة الى خشبة المسرح ممثلا .

ولكل من هؤلاء الرواد الأربعة مدرسة في الاداء التمثيلي . ترمز باسم صاحبها ، وسماها عمر من الممثلين . وتتميز كل مدرسة بصفات خاصة كما سنوضح ، إلا أنها تتفق جميعا في أن خلصت الاداء التمثيلي من كثير مما كان عليه من حيث توضيح الحسوس وبهاوئه الحركة والأشياء ، كما أن الخلق الفني لشخصيات الأدوار أصبح يشغل بال الممثل أكثر مما يشغله الاداء الصوتي والحركي .



### من مدارس الاداء التمثيلي :

لا نجافي الصديق اذا قررنا ان مدرسة جورج ايضاً كانت تنقيا جديدا لرومانسية الاداء التمثيلي الذي كان سمة المدارس السابقة . فمعها في من الآلامه هذا الانشراح . فحينها الرقص فيه . جادل مكان . فحينها بالصبوب يطلو من مجرجه في . فحينها سابع في اسقام صما لأماع مسارح . فحينها في الصوب وفي الاشاره سرخ . فحينها مدرسة البدر بالصوب والاشراق .

وحذر ، دكران جورج ايضاً كان - عن غير وعي منه - يعرض في أسلوب أدائه التمثيلي موسيقى اللغة الفرنسية على اللغة العربية أو العامية . وعند معنى جورج يعانى سبوت في تدرس سعى من الاداء التمثيلي بالفرنسية . وقبل ذلك كان يدرس هذه اللغة طيلة دراسته ، فكان لذلك أوضح الأثر على أسلوبه الأدائي .

ومدرسة المحامي ( عبد الرحمن رشدي ) هي أيضا بدورها رومانسية ، إلا أنها أقل نزعة جمالية من سابقتها ، وأكثر نزعة عاطفية . . أنها مدرسة التحدث من القلب . فالصوت ميل بالدموع ، وتمزقه الانفعالات الى حد الحشرجة . أنها مدرسة الألم المتبادل بين الممثل والجمهور حتى ليتمكن القول دون خوف من المبالغة أنها كانت مدرسة (سادية) .

ولا عجب أن يقوم أسلوب تمثيلي من هذا الطراز بمعجب به الجمهور . فقد كانت ( السادية ) تؤلف نزعة جماعية لدى فريق من الشباب الذي كان يعضه الألم من الوضع السياسي للبلاد في ذلك



الشيخ

وتتمثل هذه اللامع الجديدة في فن الممثل كمن  
من يحب الرحلى .

ARAB

من حيث  
المسرحيات الخلية ، ومع ان افلاها اصيل في تأليفه  
واكثرها مغيب ومصر ، فانها كانت تمثل حمامات  
محلبة وكفى .

### ممثل الشخصية الواحدة :

ولا يتسع المقام لان احبى صورة دقيقة من اداء  
كل من هذين الممثلين ، ولكننى اجمل فاقول انه  
ادام طريف قد يختلف في مثواله عند احدهما عند  
عند الآخر . ولكي المتوالين يصدران من شخصيتين  
امدتهما الفطرة بأخصب مواهب الفنان الممثل وفي  
مقدمتها خفة الظل ونفاشة الروح ، ويتفق الموالان  
في الاداء عند كليهما ، في البساطة المبهمة . وى  
التأثير القوى .

الا ان الخلق العتي عند كليهما كان مقصورا على  
تليس شخصية واحدة ثابتة لا تتغير ، فكلاهما  
يعتبر ( ممثل الشخصية الواحدة ) .

وهذه المرحلة من مراحل تطور المسرح المصرى ،  
غنية بممثلين عديدين من هذا الطراز ، لكل منهم  
شخصية عرف بها وعرفت به ، وكلها شخصيات  
من صميم الحياة المصرية .

الا ان هذه الحال لم تمنع من ظهور اساليب  
اخرى في الاداء التمثيلي ، اساليب اصيلة ولا شك  
ولكن اصحابها لم يكونوا على طبع قوى ومواهب  
كبيرة تفرس ظهورها وسط هذه الموجة من  
التقليد .

### مرحلة الخلية :

وتجىء المرحلة الثالثة في السنوات التى اعتبرت  
سنى الحرب العالمية الاولى بعد ثورة ١٩١٩ .  
فلقد احدثت واقعية هذه الثورة هزة عنيفة  
بالوعى العام .

واذا بالمسرحية المصرية تتبلور في محليتها ،  
(و المسرح الهزلى ) يقدم نماذج مصرية صادقة من  
الحياة .. ( كشكش بك ) العمدة القتون ( النبوى  
عبد الباسط ) الذى يرتفع من البدوم الى الطابى  
الأعلى بجدده وحسن ادراكه وفطنته و ( زقزوق )  
رجل الشارع ، و ( دقق ) ابن الحارة .

لقد اصبحت ( المصرية ) المحلية ملء ذوات  
الهواء ، تؤثر في كل شيء ، فالتضخم السياسى  
لانزاع الاستقلال جعل الحياة المصرية تنزع  
عملية .. السيارة والطائرة احدثا مكان العربات  
تجرها الجياد . والتقدم الآلى الذى حققته الحرب  
ناخراتها يقضى بان تنجز المهمة في اسرع وقت .

هذه العوامل الثلاثة ، احاطت بوبر و من  
على الوجه الاكى :

✳ بدا هذا العصر بعض به نظام  
التي كانت تزين عليه بتأثير محاكاة المهرج الاوروبى  
وساير العمل في مسرحيات اجنبية مترجمة . تقدم  
شخصيات عبر مصرية .. فاحد من الممثل يتمصر  
لانه يعمل في مسرحيات مصرية .

✳ اكتسب الإلقاء مسحة طبيعية ، فالعبارات  
تجرى على لسان الممثل ليئة ، غير متراسة ،  
يتخللها أحيانا الوقف القصير ، الذى يعمل على  
أبرار معنى العبارة واشباعها متفردة ، ثم وهى  
مستمعة مع التى سبقتها والتي تليها . وارتسمت  
عند الممثل نغمة الى تدفق ما يجرى به لسانه  
بحكم انه يدور في خامة محلية .

✳ ضعفت النزعة الرومانسية ، واخذت  
تزحمها وتدفعها ( واقعية ) معتدلة جذورها في  
صميم الواقع المحلى .

✳ لم يعد مستساغا أن يبطئ الممثل في ادائه  
بين المد الطويل والتثؤب في جريان كلام الحوار  
على لسانه .

فقد بدا عصر السرعة ، وانه ليفرض ارادته على  
ساكنى الفنون والآداب ، بل وعلى الأرياء في قطعها  
وزخرفتها .



حيث اتساع اتقهم الفني ، ولكني أقول أنه كان من العسر معالجة هذه الحال معالجة موضوعية والقضاء عليها في الاثرية الغالبية من العروض المسرحية ، لأن الوعي المسرحي كان متزنا وعاطفيا مديرا المسرح وبارستراطية عصر ما قبل ثورة ١٩١٩ لم شيء آخر ..

لقد أخذ من الممثل ، وقد أحس كيانته وذاتيته ، يتحرر بعض الشيء من العوامل النفسية التي كانت تحول سته وبين الاشباع والانطلاق في ابتدائه الفني وبعد حرق صدره أكثر جراءة من مواله ، وأعرق أصالة بعد أن خرج من ظل أقطاعية مدير اعرفه .

وقد ساعد على ما تقدم ولا شك ارتفاع المستوى الثقافي والعلمي العام ، من تلك الكشافات الجديدة التي أطلقت أضواءها في جوانب القطاع المسرحي ، وهي البحوث الفنية التي أرسلتها الدولة لتلقي أصول فنون المسرح وعلومه في مسامرح أوروبا ومعاهدها وقد رجعوا من الخارج .

مما تقدم تتالف ملامح المرحلة الرابعة لفن الممثل المصري .. وهي ملامح أخذت تتبلور خلال العقد الرابع من هذا القرن ثم خلت الي ما يلي هذا العهد وذلك بتأثير عوامل أخرى .

**الميكروفون .. صاحب الجبروت .**  
وأول هذه العوامل هي السينما الناطقة والإذاعة .. هذه الخديبة الناطقة .. هو الاداة الرئيسية في الانسجام

في عصر المسرح هم عماد اسبغما

والاداة التمثيلية فيهما يفتسرق عن مثيله في المسرح باليسر في الاناء وبالاقتصاد في المؤثرات الصوتية ، وبالتكرار في كل شيء ، بدر من جانب الممثل ، لأن الميكروفون هو العدو الأول للعابقة في إبراز الصوت ، والاشباع في التعبير الصوتي . ولأن عدسة الكاميرا في السينما تشجع بوجهها عن الممثل الذي لا يقتصد في إشارات وأيماءاته ، كما تكشف كشفا واضحا عن مقدار امتلاء الممثل امتلاء صحيحا بانفعالات دوره ، ولاملاح شخصيته وتضع سطحة .

وكانت النتيجة الحتمية لما تقدم ، أن تأثر فن الممثل المسرحي بمقتضيات السينما والميكروفون ، فاصبح الاداء ، طابعه العام ، أكثر طبيعية وأوفر حيوية ، وأقل زخرفة وأعرق انسانيه . اختفى نهائيا ، أو كاد ، عهد التأثير على الجمهور بجهاز الصوت وحلاوة البترات ، وغرانة الاشارة والايماة ، واصبح الممثل يعني بدرس دوره في عوامله النفسية قبل أي اعتبار .

وهكذا قام توازن ملحوظ بين الخلق الفني لشخصية الدور وبين ادائه كلاميا واشساراة وحركة .

أما من ناحية الجمهور ، فقد كان أكثره يرى في مدير الفرقة أقدرا الممثلين ، والجسدري بالأحترام والاعجاب كله ، وأن ما يصدر عنه إنما هو الفن الرفيع وأن ما مده دون هذا . ويقع أحيانا أن يكون الأمر عكس هذا ، ولكن ما أسرع الوهم بين هذا وذلك ، ويرجع هذا الوهم أن مدير الفرقة يقوم بالأدوار الأولى في جميع المسرحيات وأن اسمه تنصدر الاخبار في الصحف ، ويظهر بالخط العريض في جميع ألوان الدعاية .

أما مدير العرض المنسبه له الدور فهو الجمهور في سواده الاعظم وهو الدور مسعورا خاصا النقد المسرحي في أكثر نتاجه الدار .

وكان من آثار تأميم المسرح أنه بدأ يقضي على هذه الأسطورة ، ليقيم مكانها نظام جديد كان له اثره في تطوير فن الاداء التمثيلي بعد أن تخلص من مفاهيم مديري الفرق ، لفنون المسرح .

### ديمقراطية الاداء التمثيلي

أصبح الممثل وحدة ذات كيان بعد أن أخذت أقطاعية مدير الفرقة في الزوال بتأميم المسرح .. صار الممثل ( مواطنا ) ذا حقوق في عالم المسرح . يعيش حياته فيه ، ويتحكم في مصيرها ، إذا كان على أهلية لهذه الحياة وصاحب طموح .

وبدأت مرحلة انتقال جديدة في فن الاداء التمثيلي ، انتقال من النزعة الاغلاطية المهدية في النزعة الديمقراطية انجماعية .

كان مدير الفرقة في عهده الاداء في حيز طرقي غير مباشر جميع من يمثلون معه عليهم أن يلودوا في مكانه ، وسعوا على محوره . كان هو وسطها ويتلقى ، وكان يقع أحيانا أن يكون مدير الفرقة من معسدين غير هابيل للثاني ، فادا بالهالة تنهار ، وإذا بالمعدين باقي في صده متعلقا لا يفضي .

كاتب انابه مدير الفرقة تدعو اعضاء الفرقة الى ان يكونوا اناسيين بدورهم لينزوا لانفسهم . فاداهم صيرون اناسيه علي من دورهم في المرتبة ويحاولون انتزاع الثقات الجمهور اليهم على حسابهم ، وصار اهتمام الممثل بدوره ، يتوقف على أهمية الدور ووزنه وعدد عباراته ، فاصبح كل ممثل يحارب الآخر ليكون له الوزن الثقيل من الأدوار ، وغدت الأدوار الصغيرة بالمسرحيات ، لا تؤدي بالانصاية الواجبة .

صاحبت هذه الظاهرة المسرح المصري متذقيها وانثرت في انتاجه ولم يكن عجبا أن الاداء التمثيلي في أكثريته كان يشكو التفكك وعدم التناسق والتقارب في المستويات .

ولا أدعي أن هذه الظاهرة لم تكن موضع نظر في المراحل السابقة من جانب المخرجين المسرحيين ذوي الضمائر ومن بعض النقاد الذين سبقوا زمنهم من

## المعهد العالي للتمثيل :

وساعد على انخراط تربي هذه الاتجاهات  
انشاء المعهد العالي لهن التمثيل عام ١٩٤٤ كما اصغر  
صفحة العلم على فون المسرح لأول مرة .

وشرع المعهد يقدم دراسات نظرية وعمية على  
اوسع نطاق في فنون المسرح ، ولم تقتصر مهمته  
على تحرير المنسب والمنسب . س حاوره . اى  
سفر يرحب من يعملون في المسرح باقلامهم ، كتابا ونقادا  
ومؤرخين بعد دراسة تطول اربعة اعوام وكلهم اتم  
دراسه التنويه قبل التحاقه .

وبهذا صرح به المعهد حجر الزاوية في تطور  
مسرح في مرحلة افقاه .

ان خريج المعهد يؤلف الممثل او رجل المسرح ،  
الذي يجمع بين المستوى العسرى العسرى الى  
ثقافة المسرح وعلومه والاهلثلات التي صقلتها  
ونمت طاقاتها دراسات علمية وعلمية في فنون  
التمثيل .

وقد سبق ان اشرت في اول هذا البحث الى ان  
فن الممثل ، شاته شان سائر الفنون ، لا تقني فيه  
الموهبة من التعلم ، ولا التعلم عن الموهبة ، فالغرض  
ان هذا المعهد لا يخرج المبتدئة . ولكنه في ايسر  
نتائجه ، يعمل على ايجاد ( مستوى ) فنان وعلمي  
ونفى ان يخرجون المسرح .

وأول ما يخرج به الممثل ، وقد اتم دراسته من  
عميده ان يكون اى نفسه في  
لعبه . ولا مقلدا .

وأول ما تعلمه هو ان . . .  
الغرد لكل . والى سمر . . .  
التعاون المشترك ، تؤلمان عنصر في الجبهة والاعتماد  
في فن الممثل في افقه العالي .

وبين هذا وذاك مما سبق ذكره ، تجلى خصائص  
فن الممثل في هذه المرحلة .

## المرحلة الثانية :

وهي امتداد طبيعي للمرحلة السابقة مع المؤثرات  
اتى سنسج ثورتنا الكبرى ثورة ١٩٥٢ ، وهي  
مؤثرات ستمثل على تعميق مفاهيم ما حققه فن  
الممثل في مرحلته السابقة .

وتورتنا قضاء على الاقطاع والاحتكار ، وقضاء  
على الاستعمار والظلال الأجنبية واعلاء للطابع  
المصرى العربى ، ثورتنا تقارب بين الطبقات . .  
شعارات اثر شعارات ، تناهت بحكم الأحداث ،  
وبما حققت الثورة من اهداف تم تبلورت هذه  
الشعارات في النهاية الى الشعار القائم ، وهو شعار  
يتألف من ثلاث كلمات ( وحدة . . حرية . .  
اشتراكية ) .

ومن مضمون كل كلمة من كلمات هذا الشعار  
سسيقوم المؤثر الذى يطبع فن الممثل بطابعه . .  
سيستولى الارتباط بين عناصر فن الممثل ، وبين

عناصر الاخراج المسرحي في سبيل اعلام الوحدة  
الفنية التى تسود الانتاج المسرحي كله ، وسيستصل  
معنى الحرية ، بالانطلاق من اساس الموروث الرديء  
في تقاليد مسرح قام على غير علم ولا ثقافة وسيزداد  
الروح الجماعى رسوخا في الاداء التمثيلى العام .

## المليفيون :

ومع الثورة قام التلفزيون ، وهو من السينما  
والاذاعة في وقت واحد ، وتأثيره المباشر على فن  
الممثل من الناحية الفنية والحرفية ، لن يضيف  
جديدا على ما اخذه فن الممثل من السينما والاذاعة  
وان كان سيزيد من سطوة هذا التأثير عليه .

الا ان هناك ظاهرة ملحوظة الآن في فن الاداء  
التمثيلى في هذه المرحلة .

وتتلخص هذه الظاهرة في ان فريقا من الممثلين  
يحاول المروق من قيود المدرسة التى اخذ عنها  
أسلوب ادائه التمثيلى ، في حين ان فريقا آخر  
سوالفريقان من جيل الثورة - ينزع الى التحلل من  
المبادئ الفنية والقيم المسرحية الخاصة بفن الممثل  
بدعى ان كل شيء يبدل من اوضاعه ومن قيمه  
بفعل الثورة . وهم ينجرون الى الفن التجريدى في  
عاب التشكيلية والى الشعر الذى تمرد على  
الرب وعلى عمود الشعر القديم . . .

والله . . . شطط ولا شئ . .  
تجملنا بعد ينشئ على ايدينا بدلا من ارجلنا . .  
جرح . . .

والله . . . يدي الشعر المترواوضاعا  
وقما . . . ومع ذلك فهذا الشطط دليل حيوية  
ولا تخلص . . . وتكثير سىء بان فن الممثل يمر بمرحلة  
دقيقة ، شان جميع مرافق الحياة الاجتماعية وهي  
مرحلة تعدد وجهات النظر ومحاولة التبوليد ،  
والفصل النهائي بين فن الممثل وبين ( روح الطغيان )  
التي كانت تسودنا في اكثر نواحي الانتاج الادبى  
والفنى .

على ضوء ما تقدم يتضح ان فن الممثل المصرى  
يد ماسى سنة التطور والتقدم وان كل مرحلة من  
مراحل نمده كانت تحمل طابع عصرها في مزاجه  
العام .

والمزاج العام ، هو ما تكون عليه الجماهير ،  
من حيث رهاقة الذوق ، ومفاهيم الفون ومقاييس  
الجمال ، ومضامين الادب .

والمزاج العام لا بقاء له على حال واحدة . .  
ولو ان ممثل امهد القديم ابيح له ان يشاهد  
فن الممثل اليوم - لاستغفر الله له ، وهمس في  
اذنه بنصائح . لو اتبعها - لصحت منه مجمهور  
اليوم .

ان فن الممثل تعبير صادق عن مزاج الشعب ،  
وفن الممثل كذلك ، اكبر دليل على مبلغ فهم  
الشعب في افوار نفسه ، وابعاد الحياة عامة .

# أوجست سترنديج

وأشهره  
في  
الإنجازات  
المسيحية  
الحديثة

يسر ( المجلة ) وهي تقدم هذا العدد الخاص بالمرح . أن تشر هذا البحث القيم الذي كتبه المرحوم درسي خشية قبل وفاته بأسهر قلبه وأم سيرة . كنهه معها لكي يرى هذا الزائد الكثر ونسأله جوده في حبه . عافنا المرحه روحه وبالله وندرسنا .

من الك ...  
أدسه ...  
أول ...  
حدهم ...



التي مروا بها . وهذه الأصوات ...  
قوة وضعا ، وكثرة وفله من ...  
لكنها في المسرحيات والقصص والتراجم وال...  
التي أنشأها الكاتب السويدي الخالد أوجست  
سترنديج ( ١٨٤٩ - ١٩١٤ ) تكاد تكون مسممة  
غالية ، بل تكاد تكون ظاهرة عجيبة لا يشاركه فيها  
الا عدد قليل جدا من الكتاب في تاريخ الأدب كله  
ودرسه وحديثه . غربه وسرمه . ولعلك لا تعجب  
إذا وقفت على أطراف من حياة أوجست سترنديج  
أن يكون أدبه كذلك . . . أعني أن يكون أدبه مرآة  
لنلك الحياة المعينة اليائسة المضربة التي كانت  
ثمرة لسلسلة سوداء من الآثام والأوزار التي وضع  
فيها آله واهمه . . . هناك أدبوا المداس كالأحصن  
وتركا أبناءها يضربون ، كما قال السيد المصيح .  
وقد ضرس سترنديج بالفعل ، وضرس معه أخوته  
.. بل تعذبوا وعاتوا .. أما أخوهم هذا الأديب  
المعجب - أوجست - فقد ضرس .. لكنه استطاع  
أن يغالب تلك الآثام والأوزار ، ويقالب معها آلام  
الحياة والمجتمع والطبيعة وأوجاعها ، وأن يصمم  
في هذه المعركة أحامه بها وببسه . وأن تكون  
نتيجة تلك المعالجة هذه الكنوز الأخيرة من المسرحيات  
والقصص والتراجم والمقالات التي عكس فيها

## بقلم درسي خشية

سترنديج أوزار الآباء وسقطات الإهانات ..  
ويجسد جميع درجات الطبيعة الإنسانية ،  
وتماون الطبيعة والجسد على إيقاع الهزيمة بالنفوس  
المرضية من أهل تلك الطبقة التي أضرمت اللذات  
لإرادة الكثيرين من أبناءها فأصبحوا مصدر شر  
لل بشرية كلها .

لقد كتب سترنديج طائفة كبيرة من القصص  
التي تشبه التراجم ، وترجمه حياته هو بالذات ..  
فكان يصف نفسه بأنه : « ابن الأمه » أو « ابن  
الخادمة » الذي ولدته أمه بعد أن عقد عليها آله  
بأشهر قلائل .. وأنه لم يكن الطفل الأول الذي  
يولد لأبيه على هذه الصورة من صور السفاح ..

البرد ويشويه الجوع وتعذبه سمعه الأم ووخامة الميت ، فلم يحتمل من الدراسة الجامعية غير فترة واحدة .. أي نصف عام اضطر بعده إلى التماس الرق بإحتراف مهنة التعليم في المدرسة الثانوية التي امتلأت فيها نفسه بكراهية البشر أنه هو .. رضى .. رضى هناك من جديد نفس العامه وفس المقاطعة وغض الشان وهوان الزمالة .. ومن : من لم يكونوا ألقاه لحل سيور نعليه - كما قال يوحنا المعمدان في السيد المسيح !

من هنا أصبح أوجست ستروندبرج رجلا معروضا عصبيا ناعما على الناس ، ضائقا ذريعا بالوسط الذي يعيش فيه ، خصيا لكل مجتمع يتصل به . انه يرى نفسه أعظم لا يقاس من كل فرد في هذا المجتمع المتقن الذي يتظاهر أهله بالفلسف والصوت والطير ، وهو في صميمه محتشم نجس مسع ، يحزن كل فرد من أفراد .. لا سب الشبهة الاستقراطية منه ، مستنقعا من الأدرا ان التي تصيب بالطعون كل شيء !

وكان داء العظيمة هذا يزداد ويستعمل في نفس .. وكان سبحانه .. عن دعوته بإرسالها صورا يصيبها من .. فلم يجد من .. حتى .. المصنفات المختصرة .. منها المسرح الملكي في ستوكهولم .. وأسمها طريد .. الملك شارل الخامس عشر .. ومنع مؤلفها معاشا .. بعض عنه .. من حرا .. دعوته لانتعاله .. من الملك فاطم عنه .. إلى التمسك في الحياة من جديد والتخبط في .. وأحرف السبل .. ثم لم يجد بدا من اعتزال العالم والانقطاع في إحدى الجرائد المهجورة في بحر البلطيق إلى يتفرغ للكتابة .. وكان فشل مسرحيته الرومنسية التاريخية « الأستاذ أولوف » أو « أولوف » التي كتب لها النجاح فيما بعد ، يقضى على أماله في المستقبل الذي كان يحلم به ، لولا أن تيسر له الحق قاتلته في بوطيفة في دار الكتب الملكية حيث تفرد للقرأة والكتابة ودراسة الفلسفة ، وحيث حاول تعلم اللغة الصينية . ووقع في غرام سيري فون أسين زوجه بارون طلقها بسبب هذا الحب .. وكان حيا إذ لي في نفسه كوامن الشجن فتزوجها وفتح له باب الكتابة على مصراعيه ، فكتب عددا من القصص ، ثم صدر كتابه : « الشعب السويدي » الذي أصبح به بعد

بل لقد كان الابن الثالث لهذين الأبوين .. أما الإنسان الأول والثاني فقد رحهما الله بالموت ، إذ هنا طفلان صغيران ، كما رحم الله له الموت .. بعد ذلك ، وإن بقي من هؤلاء الأخوة بانه طفل ذاقوا من العوز والحزن وشطط العيش الوانا .

لقد كانت والدة أوجست فتاة ضائعة ، بل بنتا من بنات الهوى تستغل ندمانة في حان للشراب .. ومن الستر أن نقول أنها كانت ساقية ثمة .. وقد اتصل بها أبوه وكان الذي كان ، وبالرغم من ثورة أسرته فقد عقد عليها لشدة هيامه بها .. وهكذا تم هذا الزواج غير المتكافئ .. وهكذا بدأت سلسلة الأحزان في حياة الكاتب العظيم الذي قصم الفقر ظهر أبيه ، وانقذته مصائب المسوت ورزايا الولادة في طفل بعد طفل ، حتى إذا أغضى الموت عينيه عن الأطفال الثمانية الباقين ، تكلمت الأسرة البائسة في مسكن ذي غرفات ثلاث يرفوف عليها الجوع ، ويترصدها المرض ، ويهرأ أبدان ساكنيها يرد السويد القتال .

وذهب الطفل ستروندبرج إلى المدرسة فكان الحميم تعاشونه .. لقد كانوا يعرفون من هو .. حتى الأستاذة - زواجه الله كأنه بعد من الطوفان .. بل كانوا يعرفونه .. من الأساية .. بل كان هو البسرة الأولى .. كراهية مدبرة للمجمع .. ثم لمراه قبل كل شيء .. وبعد .. إلى العارة العامة هي سب ..



لا راحة في البيت .. واختفى في المدرسة .. بل مرارة في كل خطوة ، وحسرة في كل زفرة .. والم دفين يعصف بأعناق تلك النفس المعذبة الجريحة .

ومع ذلك فقد تضاعفت آلام الفتى عندما توفيت أمه وهو في الثالثة عشرة ، ولعله لم يحزن لموتها بقدر ما سخط على أبيه .. هذا الوحش .. الذي تزوج من فتاة من النوع نفسه ولما يمض على وده زوجته السابقة بضعة أشهر .. لقد أصبح الملر جحيما بعد أن كان دارا للأحزان !

وبلغ الثامنة عشرة فالتحق بجامعة أيسلا Uppsala واستأجر غرفة فوق سطح أحد المنازل ليهلكنه فيها





سترندبرج

لبيد في لورانس فقط هو الذي تأثر  
سجلت سترندبرج وآرائه الجريئة في كشف  
إحباط الجنسانية والخوض في مصاروك  
الجنس وأثرها في حياة البشر ، بل إن سيد كتاب  
أمريكا المسرحيين « يوجين أونيل » هو أعظم تلاميذه  
في هذه الناحية بخاصة ، ولعل أشهر مسرحيات  
أونيل التي عالجت موضوعاتها على أسس من التحليل  
النفسى هي آثار من روح سترندبرج وقبس من  
آرائه !

إن الإجماع يكاد يعمد على أن إيسن ( ١٨٢٨ -  
١٩٠٦ ) هو رائد المسرحية الحديثة في العالم كله  
« ونحن لا نأمرى في أن الصدى الشديدي الذي  
تركته مسرحيات إيسن الاجتماعية في أسماع  
الدنيا بأسرها كان من القوة بالقدر الذي صرف  
الناس إلى حين عن زميله ومعاصره السويدي  
سترندبرج .. ذلك الكاتب الذي لم يشغل نفسه  
بالجمع العاصد الذي انشغل به إيسن فكرس  
نفسه لمعالج قضايا ومشكلات وعلة الاجتماعية  
في دنيا الأخلاق والمساومات ، وأثر ذلك كله في  
الفرد ثم في الجماعات .. بل راح - أي سترندبرج -  
- يتخصص في استنكاره أحوال النفس الإنسانية ،  
وقضى أزمانها ومتابعة ما تنطوي عليه من  
انحرافات هي - في رأيه - التي ترسم الطريق

الإنجيل - كتاب السويديين المخلص الثاني - ثم  
عاد إلى المسرح بعد نجاح تمثيليته « الأستاذ أولوف »  
وكتب عددا من التمثيليات الرومنسية والأسطورية  
التي ظهر فيها أثر التفاعل بينه وبين القطب الآخر  
للمسرح الحديث « هنريك إبسن » ولا سيما في  
مسرحياته الرمزية .

وحينما طأطن إلى أن الأدب أصبح مصداق رزقه  
استقال من وظيفة بدار الكتب ، ورحل إلى  
سويسرا ليكتب طائفة من القصص القصيرة التي  
صدرت في مجموعته بعنوان « المتزوجون Married »  
وضم فيها تقاليد الزيجات الحديثة بأسلوب صارخ  
كان سببا في تقديم الناشر إلى المحاكم لكنه  
سترندبرج حل محل الناشر وكسب القضية ،  
ثم صدر الجزء الثاني من المجموعة سنة ١٨٨٦  
وكان تشهيرا بالزوجين أشد وطأة من المجموعة  
الأولى . وبعد أماسين المحووس الأسس التي  
تركز عليه جميع مسرحيات سترندبرج ، وخلاصة  
مهمته القائمة على المذهب الواقعي المنطرد  
Ultra-Realism وزيادة المذهب الطبيعي ، وأن  
حالف الطبيعيين في إنشاء مسرح جديد ،  
ثم التحليل النفسى عن طريق كشف الآليات  
خبايا النفس وتحريدها من أغلفة العادات التي  
تغطيها بها التقاليد وآداب المجتمع . ثم معاداة  
والاستناد في تلك المماراة بطورة ..  
سترندبرج كان يريد بها على موقفه معاداة  
المنافع عن المرأة وأول من طالب لها -  
المسرح - تحريرها واستقلالها الذاتي .  
الحديث .

وسترنندبرج بطريقته في التحليل النفسى ،  
وكشف خبايا النفس كان من رواد المذهب التعبيري  
الذي يعنى أشد ما يعنى بتحرير النفوس وسلحها  
من كل ما يحجبها من أغشية النفاق التي تسميها  
تقاليد المجتمع ومعتقداته وآدابه . أما نظريته في  
معاداة المرأة قلبا بها ما يعتقد من وجود تلك الممر  
الفردية الأترليسة بين الرجل والمرأة جريا وراء  
السلطة المطلقة التي يحاول كل منهما أن تكون له  
وحده .. تلك المعركة التي يزيد بها اشتعالا تحرير  
المرأة ومنحها كل سلطات الرجل وحقوقه ، الأمر  
الذي يزيد ارادة المرأة صلابة ويجعلها أقوى من  
الرجل ونشد صراوة لا بد حتما من أن تيسر  
وأكثر استهزارا !! ولعل كتاب الأدب المكشوف  
د .. هـ - لورانس كان تلميذ سترندبرج في اعتقاده  
بأن أحد الزوجين يجب أن يكرز السيد في أمور  
الزواج ، وأن الرجل هو الذي يجب أن يكون هذا  
السيد لسبب مهم جدا ، هو أنه أقل امساءة  
لاستعمال حقوقه في هذا الصدد من المرأة !

آخر كتيبه سنه ١٩٣٩ ٠٠ في حين ظهرت جميع  
قصص ومسرحيات سترندبرج قبل جمع سك  
المكب ٠٠ وكنت معظم مسرحيات ودكند الحسية  
الجريئة ومعظم مسرحيات سترندبرج الى كتب بعد  
قصصا ومسرحيا بديما لما يعطى به معالم الخدش  
من مثلك ٠ بل نحن لا نشك في ان هؤلاء الكلا  
الكبار في تحليلات الجنس وعرضها من نوق خشية  
المسرح ٠ وفي كثير من القصص ٠ كانوا اساتذة  
فرويد نفسه واساتذة من نحا نحوه في هذا  
الميدان ٠

ونعود الى ايسن وسترنديرج لنقول ان شهرة  
ايسن التي طفت على زميله السويدى العظيم فاعلمته  
جيسا ٠ قد اخذت الى تنحصر وتضيق الى  
مكده الصحيح في رأى كثيرين من اساتذة تاريخ  
المسرح ٠ كما اخذ الكاتب السويدي الفالح  
يستر مدكانه اللامعة به اعظم استاذ يدين له  
الكتاب المسرحيون المحدثون بتجاهلاتهم اليرادية  
الحديثة الجريئة الشائقة في مجاهل النفس  
الانسانية والصرب في متاهاتها وتحليل غرائزها  
وعرضها على الانظار عارية مكتشفة في مسرحيات  
حائده لا يمكن ان تكون ولا يمكن ان تصبغ  
بحرية ٠ كما أصبحت مسرحيات ايسن  
عنده ٠ وغير ذات موضوع ٠ لانها كانت تتناول  
موضوعات اجتماعية كانت مغلوبة ٠ مشكلات في  
الجنس ٠ في امسكها من امسكها من امسكها من  
الكل ٠ كما اننا نلاحظ به عيب اوى من  
التي نلاحظها في مسرحياته الاجتماعية ٠ او كادت ان  
والثامنا مصلحتها على مصلحة الجماعة ٠ ومشكلة  
حنايه الآباء على الأبناء بما اقرقروا من أوزار في  
الماضي ٠ وغير هذه ونلك من المشكلات المعروفة  
الى هرحها اسس في مسرحياته الاجتماعية ٠٠٠  
عده المسكلا قد اسس في المجتمع في معظم بلاد  
العالم الى حل ٠ وهي لم تعد تؤرق عيون الناس  
والمفكرين كما كانت تؤرقها في زمن ايسن ٠ ومن  
نمة فقد أصبحت ٠ او أوشكت ان تصبح ٠ مشكلة  
قديمة وغير ذات موضوع ٠ ومن نمة ايضا  
أصبحت مسرحيات ايسن الاجتماعية ٠ او كادت ان  
تصبح مسرحيات قديمة ٠ لأن ايسن ٠ العظيم مع  
ذلك ٠ ربط نفسه في تلك المسرحيات بمشكلات  
مؤقته اذا عاجلها المجتمع ٠ وقد عالج معظمها  
بالقول ٠ لم تعد مشكلات قط ٠٠

ومن وجهه النظر هذه ضمن سترندبرج لمعظم  
مسرحياته الخلود ٠ فهو لم يربط نفسه بمشكلة  
مؤقته أبدا ٠ او كاد ان يأخذ بهذا المبدأ في معظم  
ما كتب في القرنين الباركرتين من فترات نتاجه  
المسرحي الغصبي ٠ لقد عنى ٠ كما قدمنا ٠ بأسرار  
النفس الانسانية ٠ النفس الخبائلة التي طرقت

لهذه النفس ٠ وهي التي توردها مهالكها آخر الامر  
ومن نمة تورود المجتمع كله مهالكة ٠ ومن هنا  
كانت مسرحيات ايسن الاجتماعية مسرحيات أفكار  
ومشكلات عامة يهاجم فيها المجتمع الذي يعيش فيه  
بفيه اصلاح الفرد ٠ ثم اصلاح المجتمع بعد ذلك ٠  
على ان يسل المجتمع اصلاح نفسه بنفسه اذا صلح  
أفراذه ٠ اما سترندبرج فيأخذ الطريق العكس ٠  
انه يبدأ بالفرد نفسه فيشرب الى اغوار نفسه  
ليحلها أمامنا على حقيقتها ٠ فيما يرى هو ٠ انه  
يتناول المشكلات الخاصة ٠ آداب الذات التي  
لا تكاد تختلف في نظر سترندبرج من جيل الى  
جيل ٠ انها آفات جريها هو بنفسه ٠ ولاحظ ان  
معظم من عرفهم واحتك بهم قد حربوا ومرو بها ٠  
وان جيل الأحداث قد بلا حلولا ومرها كما بلا  
حلولا ومرها الأبناء والأحفاد ٠ وعلى هذا فوي عنده  
آفات أيدي مردها الى الفطرة الانسانية ٠ تلك  
الفطرة التي كان يؤمن ايماننا شديدا بأن اقوى  
العوامل التي تسيطر عليها وتتحكم فيها وتوجهها  
عاملا ٠ الجنس ٠ والجنس في ايشع مسود  
ولكن صرحا فنقول ٠ الشهوة الجنسية ٠ ثم ٠ حب  
السيطرة ٠ سيطرة أحد الجنسين على الجنس  
الآخر ٠ والاحت دائما في هذا الصراع الجلي  
٠ في نظر سترندبرج ٠ هو المرأة ٠ عدوه القوي  
وان يكن هو في الواقع عدوها اللدود ٠ ومن  
كان اسس صديقه الوفي ٠ الى ٠ حين  
لها عقوقها ٠ لانها ٠ في رأى ٠ ٠ ٠  
الالهام ومهبط الوحي ٠ والصور ٠ الى ٠  
يلتص في الرجل اللذو والحاني والسوا



ونحن لا نشك في ان سترندبرج كان رائدا في  
مسرحياته وقصصه الجنسية ٠ انه ٠ هو والكاتب  
الألماني فرانك ودكند ( ١٨٦٤ - ١٩١٨ ) والكاتب  
النسوي آرثر شنتزر قد سبقوا جميعا العالم  
النسوي سيجموند فرويد ( ١٨٥٦ - ١٩٣٩ ) الى  
كثير من نظرياته النفسية ( السيكولوجية ) التي  
أدارها على الجنس بطريقته العلمية الصرفة ٠  
وتحليلاته النفسية الرائعة ٠ سواء صحت هذه  
النظريات او لم تصح ٠ علمنا بان كتب فرويد  
التي صال فيها وجال لم تظهر الا منذ سنه ١٩٠٩  
فمنذ ١٩١٠ ثم ١٩١٤ ثم ١٩١٦ ( كتابان )  
ثم في ١٩١٨ ثم ١٩٢٢ ثم ١٩٢٧ ثم ١٩٣٠ وظهرت

على غرائز طبيعیه عنیه تولد كثيرا ولا تكسب الا قليلا .. فراح يكشها ويضعها بطريقه وسط بين ما كان يفعله ودكند وما كان يصعله شستزل .

لقد كان سترندبرج يخالف ايسن بحلقه شديده وببياهه في كل شيء .. فهو لم يقيد نفسه بمشاكل المجتمع كما فعل ايسن ، وان كان ظاهر الكثير من مسرحياته يحمل طابع بحث هذه المشكلات .. وكان يفضل معالجة الروح .. ولا سيما روح الفرد .. أولا .. ثم تتجلى روح الجماعة بعده ذلك .. وطريقه ايسن جعلته واقعا شديد التشكك بأهذاب المذهب الواقعي حتى في الانسانية بتنظيم دقائق المشاهد وذكر مفرداتها وترتيب محتوياتها وحساب كل حركة تقوم بها شخصيات .. وهو قد اكتسب صداقه النساء في اركان الدنيا بأسرها لدفاعه عنهن ومطالبتته لهن بنسب أوفى من نصيب الرجال في مجالات العمل والتحرر من التقاليد وحرية الفكر حتى في الدين والأخلاق .. وايسن الذي نشأ كاتباً وشاعراً رومانياً كما نشأ كثيرون غيره من كتاب سكندنافيا وشعرناهم ومنهم سترندبرج نفسه - متسائرين في ذلك بالوجه الرومنسية الحديثة التي كانت تفر فرنسا وانجلترا ولما لبس في ذلك الوقت - لم يحصلوا ان .. سترندبرج من اوسع آرائه .. لقد كانت مسرحياته الأولى .. رومسية الى لعبتها .. رقيق من الرمزية وظاهر عريضة ..



وكلفه .. وسترنديرج بمعاداته للمرأة وموضوعاته الجنسية الصريحة - وان لم يبلغ فيها صراحة ودكند - قد اكتسب عدواة النساء في كل زمان ومكان .. ولذلك افزع منه المجتمع في زمانه .. لانه كان لا يزال مجتمعا محتشما خجولا تحصر وجناته حتى للكلمة النابية واللفظ البذيء ، فما بالك بالوقف المكشوف أو المشهد العاصف !

ونحن وان كنا مع ايسن في وفاته للمرأة من جمع اوجوه .. لا نك لا ندع مع سترندبرج في معده .. لا معداء المرأة على السبيلية الدمية المطلقة في الحياة ، نرى ان الطريق التي سلكها سترندبرج هي الطريق التي جعلته مسرحيا علما متجلدا وكاتبا تجريبيا واسع الأفق .. وهل أوسع من آفاق النفس الانسانية في مجسالات الخصومة التي تشب بين الأزواج والمحبين والمتنافسين في ميادين الهوى وجب السيطرة ، وسرع اند .. بعصاه .. مدفوعين في هذا وذاك بدافع القرينة الجنسية التي حاول فرويد فيفسا بعد ان يجعلها - منذ الطفولة - مصدر التصورات ..

من هنا كانت تلك المذاهب المتعددة التي فرعها سترندبرج عن المذهب الواقعي ، والتي كان فيها جميعا كاتبا رياديا يفتح الطريق الى قسوة كتابية حديثة لن يجي بعده .. ولا سيما هذا المذهب التميري المجهري الذي يعنى اشد ما يعنى بتجريد النفس الانسانية من جميع ما يسترها من علاوات التكلف والتصنع ، وتعريتها من كل الوان التفلق .. في الاحساس .. وان كان محس احدا اختلاط هذا المذهب في مسرحيات سترندبرج بلقحات شديدة من المذهب الطبيعي - ولكن في غير غثاة الكتاب الطبيعيين وسطحيتهم - ودون ان يقصر طبيعته على القراء والعقراء والمساكين وابناء السبيل وحالة الطبقة الخامسة من البائسين والمستضعفين .. ودون ان يتلفق منه مثلهم بعلمه فنا سائلا لا أثر فيه للحيكة - اية حيكة - ولا للرسالة ، اية رسالة .. وانما تجيء طبيعته من ادماع أبناء البيئة الواحدة - سادة وخدام - في المسرحية الواحدة من تسليط الاضواء على خفايا نفوسهم جميعا ليتكشف ما فيها من خباياث .. ويرى الناس ان السيد لا يفضل الخادم لمجرد

ثم دخل جنة المذهب الرمزي وخروج منه يقطعه الخالدتين برافده وهير حيث .. كان يجعل منها شيئا قليلا او كثيرا في مسرحياته الاجتماعية التي استبد به فيها المذهب الواقعي الصارخ .. والذي كان يصلح به مشكلات عصره التي اصبحت مشكلات قديمة .. او غير ذات موضوع في زمانه .. او تصبح اكثرها جديا بعد ربع قرن آخر على وجه التقريب .. نعود الى المذهب الرمزي الغامض في آخر مسرحياته التي ختم بها حياته الفنية ، في نهاية القرن التاسع عشر .. وانهار وانهيار تاما بعدها .. فلم يكتب شيئا طوال ست أو سبع من السنين حتى توفي سنة ١٩٠٦ تاركا في الدنيا دويما شديدا ولفظا كبيرا وضجيجا يسود الحافل والمجمعات في كل مكان .

اما سترندبرج فكان ان يكون على النقيض من ذلك كله .. وهو لعناته بتعمق النفس الانسانية - ولا سيما نفس المرأة - لم يكن يشغل نفسه كثيرا بالنظر المسرحي حتى قيل ان المخرج الماهر يمكنه اخراج معظم مسرحياته - غير الرمزية والخيالية - بلا مناظر أو بأقل المناظر ضجيجا

الأمر الذي كاد يجرّد مسرحياته من الموضوعية  
جلسه لأنه كان يرى حوار شخصياته  
من مرّة نفسه ، ويعكسها على صفحة ذاته ، ويلعب  
على أداة من عمده المظهر المضطرب المشوش ..  
وماضيه المشحون بالألم والأحزان والتساؤلات  
التيغسية . منذ أن ولد ، بل من قبل أن يولد ..  
حتى آخر مراحل حياته .

ويذكر بعض مؤرّشي سترندبرج أنه تأثر في  
منهاجه الفلسفي بالمؤرخ الإنجليزي هنري توماس بكل  
H. Th. Buckle ( ١٨٢١ - ١٨٦٢ ) صاحب  
الأراء والنظريات المعروفة في تأثير الجو والمناخ  
على أخلاق الناس وتصرفاتهم - وهذا مما يدين به  
الكتاب الطبيعويون في القصة والمسرحية ، وهو  
ما سبق أن قرره أخوان الصفا في رسائلهم ،  
وما عاش فيه كاتيسا العظيم « ابن خلدون » في  
مقدمته .

كما تأثر أيضا بزعميم الوجودية الدينية الفيلسوف  
الدانمركي « سورن آبي كيركجارد »  
Søren Aabye Kierkegaard ( ١٨١٣ - ١٨٥٥ )  
على الإنسان والمعرفة والفكر والواقع ، ويتأدّد  
عقيدته القائلة على « الجسم القاطن في الأمور من  
الجرة التي تحدّد علاقه الإنسان  
بالحياة » كما قررها ذلك الفيلسوف  
Enten-Eller أو : أما والا  
ووصل القساري يذكر أن  
أيسن قد تأثر أيضا بزعميم الوجودية الأول  
جيسا لقيه في كورنهيان ( مرتين ) فاعجب به  
ورسم خطته الفكرية كلها على منواله .

ويقال أن سترندبرج تأثر أيضا بالمعالِم  
والفيلسوف السويدي الأشهر إيمانويل سويندنبورج  
E. Swedenborg ( ١٦٨٨ - ١٧٧٢ ) صاحب البحوث  
والكتب العلمية والفلسفات الروحية التي تأثر بها  
بليك وكولردج ، والذي فسر الكتاب المقدس وعلّق  
على المعتقدات المسيحية تعليقات تركت دويّا كبيرا  
في العالم المسيحي كله . ولعل تأملات سويندنبورج  
الروحية هي التي ألهمت سترندبرج مسرحياته  
الروحية الحائلة التي شطّعت فيها خياله فترة ما على  
ما سوف نعرض لبعضه فيما يلي .

ومن الناحية الأسلوبية أو الشكلية الأدبية تأثر  
سترندبرج عن طريق القراءة بالشاعر الإنجليزي  
بيرون - ذلك الاباحى التهتك الجريء ، كما تأثر  
بسلر ( ١٧٥٩ - ١٨٠٥ ) وأوغندشليجر ( ١٧٧٩ -  
١٨٥٠ ) الشاعر الدانمركي الأشهر .. وإذا عرفنا  
نزعه هؤلاء الكتاب والشعراء الرومنسيين الثلاثة ،  
أدركنا سر هذه الصبغة الرومنسية التي تأثر

بكونه سيّدا .. وأن من الخضم من يكونون أوفى  
لامهم الطبيعة من أسيادهم .. لا شيء .. إلا لأنهم  
أقل منهم نفقا وتكلما واصطناعا . وهكذا نرى  
سترندبرج يستعين بنفسه التعبيري .. أو قل  
بواقعيته التعبيرية المشوبة أحيانا بأطراف من  
الرمزية ، وأحيانا أخرى من السريالية .. هذا أن  
لم تكن المسرحية كلها من مذهب بعينه من تلك  
المذاهب .



في هذا المجال بالذات بخضم سترندبرج من  
أيسن اختلافا كبيرا .. وفي مله المجلد الخمسة  
سترندبرج يتأل قسطا أوفى من التقدير مما ناله  
أيسن .. ذلك لأن الكتاب المسرحي الحديث لا يكاد  
يجد اليوم عند أيسن - ولا سيما في مسرحياته  
الاجتماعية - خبيرة جديدة من خمائر التفكير ،  
أو ملها حافزا يلهمه شيئا جديدا لمسرحية جديدة ،  
وإن أفادته مسرحيات أيسن الأمام بالمصنعة  
المسرحية الشكلية والتكنيك الكتابي البارع ..  
أما إذا رجع هذا الكاتب الحديث الى مسرحياته  
سترندبرج في إحدى التفسيرين النصيّتين من  
فترات حياته المسرحية فإنه لا يلبث أن يجد المنبع  
الصافي ذا الخور والملم الفائر بالحجم أيضا ..  
أنه مكتشف ولا يد مصادر الإلهام في المسرحية  
الحديثة .. أنه مكتشف النفس الإنسانية التي أهتم  
بها شيكسبير اهتماما رومنتيا .. قارنا في  
مسرحياته الخالدة أنفسنا ، وهذا كسب لنفسه  
الخلود . وهل استطاع شيكسبير أن يتجه هذا  
الاتجاه إلا على ضوء تجاربه القاسية في الحياة ..  
فما بالك بتجاربه سترندبرج ومنتهه النفسية  
المبرحة ، وقيامه كل شيء وهو يكتب مسرحياته  
وقصصه بقياس ما ذا من مر الحياة وعلقمها ،

بها سترندبرج في صدر شبابه ، والتي كانت تجلب في كسر من مسرحياته التاريخية والروحية الشهيرة . . . واما كان الشيء بالشيء يذكر ، فمور أنه تأثر - وبلا أدنى ريب - برومنسيه إيسن-ورمزيتيه أيسنسا . وذلك قبل أنه يتفرغ إيسن لسرحياته الاجتماعية .

والثابت أن سترندبرج قد دخل في الخمسين من عمره تقريبا مستشفى للأمراض العقلية لمعالجة نوبة من نوبات اضطراب الأعصاب أصابته وظهر تأثيرها معا كان يتسم به من انعدام شخصيته . . . تلك السمة التي كانت واضحة بل صارخة في كثير من مسرحياته الواقعة البارحة ومرحاته احبائه الحاملة . . . والظاهر أن فشله في الزواج ثلاث مرات ، وما ذاقه من النكد المنزلي في زيجتيه الأولىين بخاصة ، هو الذي مرق أعصابه على هذه الصورة التي أدت إلى الجنون . . . وهو ما كان يحدث ليوربييلز ، فخر شعراء المسرح اليوناني وما جعله عدوا للمرأة كذلك . . . وهذه الأصابع بالجنون هي التي تفصل بين الفترتين العظيمتين في حياة سترندبرج .

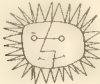
ولكن . . . إلى أهم مسرحياته نمرضا عرسا سريعا لتجلب لنا المزيد من عقليته المنفصلة تلك ، من موقعه من المرأة ذلك الزوج الذي . . . به عر إيسن ويحاول كبحه الحد من حبه المر . . . عنته السماح لها بترك حبها على عارها . . . فسيحدث العالم كله ، ثم تصويره للصبي . . . ر حسدا . . . من حيث الأنوار متعق الرماي . . . وسيمر بمراحل مختلفة في حياته من خلال هذا العرس .

ولعل مسرحيته « طريد العدالة أو الخارج على القانون The Outlaw » ، التي ظهرت في أواخر سنة ١٨٧١ - بعد عدد من المسرحيات التي كان يتحسس فيها طريقه والتي بدأت من سنة ١٨٦٩ - هي التي فتحت أبواب الشهرة أمامه إذ لفتت إليه أنظار ملك السويد الشيخ كارل - أو ششارل - الخامس عشر ، الذي تحسس للكاتب الناشئ فمنحه إعانة مالية شهرية حيث عنت بهصد وفاة الملك مباشرة فتسلمه البؤس من جديد . وهو يصور في هذه المسرحية امرأة شريرة تطلق زوجها بعد سلسلة من الدسائس والمكر السيء ، ثم تتزوج من رجل آخر ، لكنها لا تلبث أن تعود إلى زوجها الأول الذي آذته وعابت ولم تدع آفة إلا قذفت به . . . ومن ثمة تعود إلى تكدير صفوه وتمكير السلام الذي كان قد طفر به منذ أن فارقت ، وذلك لأنها تستعينة ضد غيرة وخلفه عليها . وفي هسهده المسرحية يتلازم الغرور الجنسي والاجازية الجنسية ملازمة شديدة ، وهذا من دلائل انقسام الشخصية

عند سترندبرج . . . فالجازية الجنسية هي التي جمعت بين الزوجين أول ما جمعت بينهما ثم برز الغرور الجنسي ففرق بينهما ثم عادت الجازية الجنسية جمعت بينهما ليعود الغرور بدوره ومن جديد . . . وإن كانت الجازية الجنسية هي التي جمعت بين الزوجين وزوجها الثاني الذي نمر بها بلا شك لشعوره بما يدر منها من ميل إلى السيطرة والاستعلاء والتشرد بالسلطان في كل شيء .

وفي سنة ١٨٧٧ ظهرت مسرحيته المشهورة : السيد « أولوف » أو « أولاف » Master Olof وهي مسرحية تاريخية موضوعها حركة الإصلاح الكبرى التي قام بها المصلح السويدي أولوس يترى وموقف رجال الدين وعلى رأسهم ذلك القسيس حيرت للتكر لعملية تمديد الأطلاق ، ثم موقف رجال الأعمال الذين لا يهمهم إلا امتلاء أيدبيهم بالمال - ولتسقط المبادئ ، وكثل العليا في سبيل ذلك - ويمثل رجال الأعمال في المسرحية الراسمال جوستاف فاسا . . . ثم موقف العمال انفسهم ، ويمثلهم أحد عمال الطباخة . . . ويذهب البعض إلى . . . الأولى أوّل وحوساب

... ريت اما يتناول بواحي ثلاثا من ذات سترندبرج . . . وأولاف يمثل ناحية الخير فيه ، ورجل الدين . . . الحالة . . . باحيه السباح . . . اسماء الطاغية فيمثل ناحية . . . وقدمت الرقابة . . . في سبيل احراز صده المسرحية مسبب . . . أنحراف الخلق إلى أحرار تعديلات توخى فيها ارضاء المتفرجين حتى آحازوا تمثيلها سنة ١٨٧٨ .



وقد كانت سنة ١٨٧٤ هي السنة التي حصل فيها اصدها سترندبرج على وطبعة في دار الكتب الملكية حيث استطاع أن يلم بأطراف من اللغة الصينية التي كانت من ضرورات العمل في القسم الذي عين به في ذلك المكتب ، والظاهر أن عمله يدار الكتب هذه وفر له من الوقت ما ساعده على اعداد رسالته الحبيبة باللغة الفرنسية عن علاقات السويد بالشرق والتي أحازتها أكاديميه المخطوطات والمودات الفرنسية باريس سنة ١٨٧٩ وانت عليها .

في كل ميدان .. وهو ما تدب به أوستوفاز في غير ملهاة وغير منزل من ملاحيه ومهازله قبل اربعة وعشرين ميلا من الزمان ، ومن ثم انطلق سترندروج في حملته العاجية ضد المرأة ، مصفا يتجلى في هذه السلسلة المتتابعة من مسرحياته الواقعية التي تعتمد فيها ربح المذهب الطبيعي مع ذلك . والذي كانت ثوبا حديدا - مع ذاك - مصفا - والمثل الشعبي في المسرح .

وفي سنة ١٨٨٧ ظهرت أولى هذه السلسلة  
الغنية التي أذاعت اسم سترندريج وكسبت له  
المجد وجعلته من أعظم مصوري الشخصيات  
المصرية في التاريخ .. تلك هي «سيرة» الأب  
اشهورة التي لا بد أن نقرأ لها جانبا خاصا من  
هذا البحث ، هي وذيملتها : «مس جوليا»  
و«سيرة» الأب .. لم تتصل في  
سيرة الأب ، بل لقد انطوى طويلا  
والى سنة ١٩١١ بعد أن منها انطوى في  
«سيرة» أبو يونس سنة ١٨٨٧ : وبعد أن ولدت  
سيرة «أبو يونس» في «الفرار» بوهن  
البحري سنة ١٨٩٠ ( ثم مثلت في  
سيرة «أبو يونس» سنة ١٨٩١ ) ومثلت في لندن لأو  
سنة ١٩١١ .. مثلها الفرق الانجليزية نفسها  
في نيويورك سنة ١٩١٢ ، وتتابع أعمالها بعد ذلك  
في جميع البلاد التي تهتم بالشرق فكانت قصص  
ضخمة شديدة ، وتنشئ حولها مدرسة جديدة من  
الكتاب الداهيين الذي يعنون «بالروح» وب«دولة»  
النفس الإنسانية أكثر مما يعنون «بالظاهر» ،  
و«الأب» صورة غنية من وجهة نظر سترندريج  
للمراع البدي الذي لا يفتك السلطة بين الرجل  
وبين المرأة : أيهما تكون له السلطة في أسرته ..  
في بيته .. هل تكون السلطة للرجل ؟ أو للمرأة ؟  
ولا سيما في حالة وجود أبناء .. ولا سيما أيضا  
إذا نتفاد أحد الزوجين ..

وفي سنة ١٨٨٨ ظهرت مسرحيته الطويلة ذات  
الفصل الواحد : « مس جوليا » تلك التي نقت فيها  
جميع ما في صدره من غل على الطبقة العليا المترفة  
الاسترقاوية . فحصل إحدى فتياتها لعباً إلى يد  
الشهوة الجنسية ، تلك الشهوة الجامحة التي  
لا تزال بالناقاة .. تعدهد من كبرائها وتجلجلها  
طوع أو إرادة خادمها .. تأخر بأمره وتسييس  
الطيرة ، الذي يسير به .. في الموت .

ثم تكون سنة ١٨٨٣ فترى حيرة في  
بركة لطوف بها في داسركه الواسعة  
وابطالها حيث يكتب اسمه كبروه  
بمنامصن الدبعية التي تسمى  
والتحليل والفقد اللاذع العلاقات التي تربط أفراد  
المجتمع وكنهاته كما يشرح ويوضح - بتشديد  
الراء وكسرهما في الكلمات - الزوايا الاسرية التي  
الراء الزوايا الروبوت نابذة الدبوس والنفوس

وقد كانت هذه هي الحقيقة التي راح ستيرندرج ولها يهاجم *Status quo* كما يقول فريدل، أو حالة العرض الراهنة التي كانت تسود أوروبا في ذلك الحين .. والتي فتح فيها ابنن باب القوضي الاجتماعي - في نظر ستيرندرج - على مصراعيه ، بحجة طلب المساواة بين الرجل والمرأة في جميع الحقوق .. الأمر الذي لم يزل في ميسدانه المستعد ، فراحت تطالب بالسيطرة وشأن الرجال

ومني عدة أسبوعين ( سنة ١٨٨٨ ) ظهرت  
مسيرته : « العشران » أو « الرفاق Kamraterna

« أرايت ؟ لقد كنت قوتك وسلطانك .. اني حينما اخذت ما كان لي .. لم يعد لك شيء مطلقا .. لقد كنت كرة من الحائط اقفد بك الي اعصي .. فاذا لم اقفد - كنت تهوين الي الارض كالحيثه المارغة ! »

ويعود فيها إلى موضوع مسرحية «الاب»، أو الصراع بين الزوجين، ولكننا نرى هنا الزوج يضع له: روح العصر أو Status-quo فيمنع زوجته تلك الحرية المطلقة التي كان المصلحون ينادون بها للمرأة... فماذا تكون النتيجة؟ ان الزوجة تستغل تلك الحرية لتجنب الدمار على الرجل - أي الزوج - لقد جعلها زميلة له بدلا من صديقه أو صاحبه، فلم يحمِ من ذلك الا استصغارها لشأنه وتحقيرها اياه، ومغالاتها في ذلك علوا جعله يفتن آخر الامر الى انه يستطيع بحد الزميلة أو صاحبه خارج داره - وفي أي مكان - اما في الدوا نفسها فقد كان ينتظر ان يجد زوجة...»

وفي هذه السنة المباركة أيضا ، أو في سنة ١٨٨٩ ، تظهر مسرحية القوية : « الانسبون » التي يحرص فيها زوجها آخر الصراع الأدبي المعدم بين الرجل والمرأة .. غير أننا ما ازده زوجة أدبية تدعى ثكلا Thkla .. وزوجها الأول المدرس الذي يدعى يوسف ، ثم زوجها الثاني الفنان أدولف .. وكانت ثكلا امرأة معترة .. تقتصر آثار عيها الأدبية كما تقتصر كل من تلقاها من الرجال .. ونحن نرى الزوج الأول ينتقم منها بقضها لدى زوجها الثاني والتشجيع عندهم عليها وإطهارها له على حدة .. ثم نلاحظ شعاع وجدته على هذا الزوج الثاني .. لأنه خلفه على زوجته ..

بدمير روحه السيطرة عليه بقوة الإيهام الغفطاسي .. والزواج الثاني .. الأصعب أسلوب الإرادة .. وهو .. كان يدعها تساعد عنده .. في كتابها ..

ان الزوجين في هذه المسرحية هما .. و ..  
هذا الطاء الذي يشب بينهما ..  
عاش الزوج تحت غمر ..  
و عاش الزوج حب المرأة وتحاول ان تهور من  
زوجها .. ولكن هيئات .. وكانت روحه مسفرة  
تتفق بلا حساب .. وكان هذا يقتضي ان يسرع  
الزوج في رسم صورة بطريقة تجارية حتى يأتي  
بنتائج التزل وهو على مستوى ميسرة ووبر  
لزوجته المسفرة سعادتها الداية .. وهكذا عبط  
مستوى انتاجه .. ومع ذلك فقد دعى هو وزوجته  
الى عرض بعض رسوماتها في أحد المعارض العربية  
ولم يكن من رسوم زوجته ما يصلح للعرض ..  
فلم يسلم الا ان يرضع اسمها على آية من رسوماته  
واذات تلك الآية بالفعل .. ولم يفر شيء مما يحمل  
واسم الزوج .. والعجيب ان الزوجة اخذت الامر  
مأخذ الجد .. وراحت تبيع وتخلل على زوجها  
المسكين .. بل بالفت في الاساءة اليه واهانته بان  
علقت حذاء دعت اليه الغلصاء والمخلان لترد اليه  
رسوماته ( المرفوعة ) وها هي تستيقظ ( أكسل )  
المسكين ويترك من فوره حقيقة تفسيه هذه الزوجة  
.. هذه العشيرة .. ويقرر طلاقها ويصر على هذا  
الطلاق .. فإذا سألته برتا : أيعني هذا اننا لن  
نتلقى ايذا ؟ أجابا : بل سنتلقى .. ولكن في  
النهاية .. اما في البيت فلن اريد ان زوجة ا



«أما في الدنيا فمن تلك الدرجة من القوة التي  
سكنت في معنى الفسق وعلى مذهبها في الدنيا  
الأكبر لم أذكر وسما في أن أعتق فيها من الشجاعة  
التي ما في استطاعتها حتى بالتصغير في نظرها من  
شأنها والتحقير من قيمة في أي جانب ما تكفي  
ولعلنا نلاحظ أن هذا هو ما كان من شأن الزوج في  
المرحلة السابقة : « العشيران » إلا أننا تعود  
في زوجها الأول « السيد المحروس » ذلك الذي  
تخذت منه الروح المعترسة أضحوكة في أحلى  
قصصها .. فنجدنا يستطيع ، بالرغم من حبسه  
القديم المخامر تلك المرة أعاليه ، أن يحرق نفسه  
بكرائمه وتخلص من سيطرتها وسحرها ..  
كما يجدد يجادل خليفته عليها .. أو الزوج الثاني  
والثالث .. الذي يضرر المحبة والاحترام لصنفت  
السباسب عموما .. قصصهم بقوله :

• أنهن أولئك المخلوقات الضعيفات الفقيرات  
 لهم •• المحدودات الطاقة •• الناقصات في العقل  
 الدين ! •

والظاهر أن نشاط سترندبرج الذهني كان على أشده في هذه السنة - سنة ١٨٩٠ - فقد كتب ثلاث مسرحيات أخريات هي « بارياء » و « السموم » و « الأقوي » .

عقله وأصابه الدھول من شدة هبات رياح السموم  
الارغبية دة . وكان هذا العرسى دجا الى  
حياة . سكره . صب علھا ماء وازوى . . لكنھا  
من مئة . دس حسب السبق تنفس في  
تعذبه . مدفوعة الى ذلك بما يطلبه اليھا يوسف  
حبھا الجديد من انھات حبھا لھ تعذب هذا  
العرسى الذي كان خصم هذا الحبيب وما  
وتقدم الى العنسدی الطعان قدھا متلئسا  
بالرمال الباعة على أنه ماء . . لكھ لا يستطيع  
. . سحره . . ويشتد طمأ الرجل ، وبأخذه  
عنه في شرود . . وتستطيع العتاة اقناعه بان  
الآلام التي يعانيھا سببھا ان كلبا مسعورا قد عصه  
فترت ميكروبات الكلب في دمه . . وفيه ايضا  
ان يكتب الى زوجته خطابا لملھا فيه ويرمھما  
قائبا بكل موفقة . . ثم تقنع كذبا بانھ جنسدي  
حارب من العدمة العسكرية وانه يوشك ان ينفذ  
في حكم الاعدام بالمقصلة . . وعندما يوشك ان  
يلفط السكيس انفاسه الاخيرة نرى الحبيب  
يتصاي يبرز من مكمنه لهنی حبيته قالا :

وهدو مونسووح بارده - Phil - فبول  
 بعدده التي سبعت الى مصر  
 وقد صدر فيها رعد من  
 انوار يعرف الآثره في  
 مفهولنا لانها الجفره في  
 ما يمكن انوع - رعي - في  
 ادماع ادماع - في شدة  
 او - في عثر بكنز من الفطه - في الارده  
 وكان قد اقترف حريمه قتل اصطراويع حرمي كل  
 انها - كما حرمي على اخيار - في كزه الدعي  
 اما الفطه الثاني واسمه - في - في فطسكن  
 افوي - وان كرمته فقل انه رحاله مشفوف  
 بالاسفار - وكان هو ايضا قد اكرمه روبر  
 واستطاع ان يفر من وجه العداله - ولا يكاد هذا  
 الرجل يلقي عالم الآثار ويقف منه على حريمه القتل  
 التي اكرهها حتى يحاول استغلال هذا السر في  
 اجتاز امواله بالتقدير والتنهيد - لكن عالم الآثار  
 اعاسك ولا يفرط في قطعه واحده من لذه

والسريه من هذه الخلاصه السريه ، توفي  
 بدير سترندبرج بضعفص الكذب الأمريكى اكله  
 ادجار اى ٥٠ وقد صير رة اضا بى اسرج  
 انا اى كتبه الكاتب العفرى السوفى وهى  
 السوم Samum ، ولى : السوم ، يحاط  
 سترندبرج اقناعا من المراهق الى ان تدمر  
 الشخص الذى تحبه ، بل تمده تستطيع ايضا  
 ان تدمر كل مخلوق بقف فى سبيل حبه ، ويطنه  
 السرجه فتاة جزائريه تدعى بىكره Biskra  
 تقتل حنيدا فرنسا يدعى جيمار كان قد قسد



تم يستقل مسترندبرج من النقيض الى النقيض حينما يقرأ نيتشه الفيلسوف الألماني ( ١٨44 - ١٩٠٠ ) والذي كان أشبه بالناس في عقليته وتفكيره وصيقه بالدين والتدينين وشغبه على الأفكار والأوضاع السائدة في عصره ، بصاحبنا مسترندبرج ، وقد ظهرت أصداء قويه من قراءته لـ نيتشه في انتاجه المسرحي القصص لسنة ١٨٩٢ . إذ نراه يردد بعض المبادئ التي نادى بها الفيلسوف الألماني . ولا سيما مبادئ القوة التي تبرز الفئدة بالضعفاء من أجل بقاء الأقوي ومصالحته . . في مسرحيه : « سلف ودين - او فروض على الحساب Débit & Crédit » والتي تكاد تكون صورة من مسرحيه اسن : « شيخ البائس Master Builder » التي يستغل بطلها مولنس جهود الآخرين - ومهم زوجته نفسها - ويستولى على عشيقات غيره ليصل الى ذروة النجاح . . والفرق بين البطلين ، بطل مسرحيه آيسن وبطل مسرحيه مسترندبرج أن بطل آيسن ينتحر في آخر المساعه حينما يستيقظ ضحية . . في حين يفر بطل مسترندبرج تاركا لادائيه خطايا سافرة . . مجرد خطايا . . . . . نيتشه

« . . وهذا هو السبب فيما كنت اضطر اليه من تبرز نطه بأزهار الخزامى التي كنت أكرهها وأضيق بها . . لا لشيء الا لأنك كنت مغرمه بتلك الأزهار . . بل هذا هو السبب الذي كنا نذهب ، أنا وهو . . الى الجبال في فصل الصيف . . لا لشيء الا لأنك كنت تكرهين البقي في هذا الفصل من فصل السنة . . ولست بتقصير بسبب انه . . بل هذا هو السبب في أننا سينا ولدا اسكيل . . لا شيء . . الا لأن هذا هو اسم أبي . . أي . . كم يعزني ويملا نفسي رغبة أن أكر في هذا كله . . أن كل شيء ينتقل منك الى . . حتى عاطفتك وأحاسيسك ! أن روحك تزحف منك الى نيتشه في كيانك كله . . وتسرّب الى صميمي فتختر فيه كما تتختر الفؤدة الجائعة لباب التفاسحه فلا تبقى منها غير قشرتها ! »



« الدكتور أكسل Axel هذا العالم العالي يصل الى ما يحسه من نجاح باستغلال شقيقه واحد أصدقائه . . من مصادره وشباب كس له حبيبة . . نوع . . . . . سزعا منه ( بوضع اليد ) . . . . . الدكتور أكسل الدين التي . . . . . طرق الاحتياط ترك لكل منهم خطايا سافرة : « بل موعلا في الهزؤ والسخرية . . . . . وحر منهم خارج البلاد ، بلا ضمير ! »

ونحن نقف هنا قليلا لتسائل هذا البصير الذي هو نتيجة حتمية لهذا الموقف ترقى الى المراتين هي الأقوى ؟ الزوجه التي تملك . . . . . التبريم والقانون . . . . . لا تزال نعرس عليه وعن راحته . . . . . ورغباتها وتشتوات نفسها ؟

لم يحن نقف هنا لتتذكر هذا الموقف المبهج بين النتنر الى الحب ينظر بها التلميذ « برودشو » والاستاذ « أوجست مسترندبرج » الى أقوى الفرائز التي زود الله بها الياحيه جميعا . . فشو يعد الحب العامل الرقيق الاصيل الذي يخلق من الانسسان انسانا أعلى ، ويودع فيه كل فضيلة . . بينما مسترندبرج يعد الحب تلك الغريزه البهيمة التي لا تلبث أن تعذب بعد لدة قصيره طارئة . . ولاتلبث أن تدمر بقدر ما تخلق . . والتي تتخذ ضحاياها من بين العليه والسوقه على السواء . . كما افاض في شرح ذلك استاذنا فرانك « و . . تماندار »

والمعروف عن مسترندبرج انه كان سريع التاتر بما يقرأ . . فهو اذا قرأ لادجار آلان بو « الهجنه روح ابحاثا يكون لها اثرها السريع في قصصه وفي مسرحياته ، فاذا قرأ بعد ذلك لسويدنبورج رايته يحن الى الأجواء الدنييه ورايته حسداً يتعمس في قصصه ومسرحياته أيضا . . وهنا يكون قريبا من الله والقدسيين . . هذا أن لم يصيب أنه الله نفسه . . وقد كتب مسنة ١٨٩٢ مسرحيته : « مفاتيح السموات » التي هي صمدى من جو سويدنبورج . .



وتظهر روح نيتشه ايضا في عدد من المسرحيات القصيرة التي كتبها في تلك السنة العصافه من حياته المضطربة . . تظهر في « الإنذار الأول » التي يعالج فيها بطريقة ساعرة تهكمية الروابط الزوجية في خريف العمر ، وتظهر في « حب الأم » التي يصور فيها أما متهك لا تبالى أن تفرق بين ابنتها وبين أصدقائها وبين كل تقدم في الحياة . . بل بينها وبين الزواج الحر الشريف ، لا لشيء الا لاشباع شهواتها الدنييه ورغباتها التيطانية . . وقد ذهب البعض الى أن موقفه ذلك من الأمور ناضى من شعوره بالسخط على أمه .

وتستكين الزوجة لهذه الكلمات الميثة بالمرارة  
تنتقل من لسان زوجها .. لكن الجلسه لا تكاد  
يعود الى الانقضاء حتى تتجدد الميصادات وتنتقل  
السخائم من الصدور .. ثم لا يوان الى رشدته  
الا حينما تنتهي الجلسه .. وهنسا تصعب الزوجه  
لزوج بالمبادره بالعودة الى الدارهما لكي يعهد بالطفل  
الى بعض اصدقائه قيل ان قضى المحبة بارتفاع  
منه .. وبالمرارة من بجاح البارون في نقل الطفل الى  
منزل القسيس واعى الكنيسه .. وهو الد اعداء  
زوجه البارونة واشد شخصوها .. فان الحكيم نصي  
بفصال الزوجين .. اى طلاقهما .. والتزاع الطلق  
منهما ووضعه تحت رعايه انتين من المحلطين من  
اعضاء الحكيم .. كانا اسيد الناس جهسلا وأكثرهم  
مهاور التربه وتفتشه الصغار !

ان تموت ماريون فتقوم الشبهة حول والدها  
موريس بأنه هو الذي قتلها .. وهذا تظلم الجديده  
في عينيه .. ويتم هو بدوره عشيقته الجديده  
هنرييت بقتلها لأنها كانت تعرف أنه كان سمي  
لو لم تكن له هذه الطغلة التي ينضض عليها طبعها  
سماعتهما الآفة ، كلمة حاول ان يجرحا منها كاسا  
روية .. فجرمة موريس هنا جريمة اودة لا أكثر  
ولا أقل ، لقد كان يمشي لو مات ماريون .. وهذا  
يكفي ليكون مجرما حقاً في نظر نفسه .. وهذا  
الجريمة الإرادية تكرر في نفس المسرحية حينما  
يسمع العشيعة هرب - ذات الحذل الفاجر -  
هرب في حذب لها ، هي وما وحشها ، قد  
سببن في مثل ايمن مجرد أنهم كس يسمي به  
الموت .. فمن قد قتلته بأرادته وان لم يقتلته  
بأيديهم .. وهذا هو موقف موريس الآن من وفاة  
أبيه ماريون الذي كسف الظلمة بكسف المحاكمة  
أبها وحب واد طبعية .. ومن ثمة تبرأ ساحة  
الوالد لتسبب عنه طلائع حموية .. وعاهد  
الله (أ) على ان يكرس نصف وقته للتبشير والصلاة  
والدس ، يبيع والمقرع .. وحسه الآخر (أ) لاهل  
المدان وتلبية شهوات النفس والجسد مما (أ) .

.. في المسرحية عظيمه وطريقة كمعظم مسرحيات  
سريلا .. أكثر من اساحة في هذه  
الأساطير .. اساحة حيلها ذهنية لا يمكن ان يستند  
.. في الحقيقة .. وقد كتب في هذه  
.. في الحقيقة .. طائفة أخرى من  
المسرحيات التي تضطرب بين الرمزية وبين  
الرمزية .. في الواقع والخيال ..



ومن ذلك مسرحية «**الآدينت**» Advent «  
به معنى السيد المسيح . ويديرها حول مشكته  
المعدلة ايضا . ويتبع فيها سلسلة من المكائد  
كان يقوم بها قاضي عجوز قاسد يقوده الشيطان  
من خطمه هو وزوجته ضد طفلين من الايتام  
الاطهار ينصران آخر الامر على القاضي الشرير  
وزوجته على يد قوة غيبية او رقيق من رفاق  
ما وراء الطبيعة .. هو الحب مجسما او السيد  
المسيح الذي يبدو هنا طفلاً بريئاً صديقاً جاء  
لنجدة الطفلة ، ونصرهما .. وحشها يقذف  
بالقاضي وزوجته الى اقطار الجحيم ، ويجبران في  
مروءة الحقيقة هذا على اسجلاء حقيقة امرهم ،  
لا يملكان الا ان يسلما - اذا أطلق سراحهما -

انابيس . واحسن ماعده هي التي برع فيها في  
اصيب عتاة الدعا وبصيح في ربح الحفنة  
.. او قل برع النكاح .. عن اسلافه لى  
تربط معظم الأرواح بمعظم الزوجات .

وفي سنة ١٨٩٨ يظهر الجزءان الاولان من  
للايتة الكبرى : «**التي تمشق**» التي يظهر جزؤها  
الثالث سنة ١٩٠٤ .. وموضوع المسرحية تأكيد  
لوضوح مسرحية الرباط .. وان ظهرت فيها آثار  
من المذهب السريالي الذي تصدر فيه الأقوال  
والافعال متتابعة كالأحلام ولا رابط .. وسنلمس  
الكثير من هذه السمة في كثير من مسرحيات  
سترندبرج بصد شفائه من نوبته العصبية التي  
أرهقت تفكيره أرواحاً شديداً ، وان كانت من  
مصادر عمره المحتوية مع ذاك . والذي عرنا  
الفقرة التالية من كلام بطل مسرحية «**التي تمشق**»  
والذي يوجه الى روحته . سذكر في الحان لك  
الاحاديث نفسها التي كانت تجري بين البارون  
والبارونة في مسرحية «**الرباط**» :

«**أنا نحب .. أجل .. ونحن نكره ايضا ..**  
اننا نكره بعضنا بعضاً لأن نحب بعضنا بعضاً ..  
ونحن نكره بعضنا بعضاً .. لنا مرتبةا ببعضنا  
البعض .. ونحن نكره الرباط .. أي .. نكر  
الحب .. اننا نكره ما هو أحب الاشياء .. انه نكر  
لأنه نمحتنا الحياة ! »  
أرأيت ؟ انه نفس الموقف في مسرحية ..  
.. ولكن حذار من ان تصبب في سريلا ..  
نفسه .. انه يكرر موارثه ! انه رجل يبيع ..  
وان أزعجنا

وفي سنة ١٨٩٩ ظهر مسرحية «**كم هناك**  
من جرائم وجرائم» Brott och Brott «  
يدير موضوعها حول العدالة ، وهو الموضوع الذي  
ردده في مسرحيته «**مفاتيح السموات**» من قبل  
.. والمسرحية مأساة من مأسى الداهي المريرة التي  
تصور لنا الكاتب المسرحي موريس الذي عصفه  
الفقر بنباه وعاش في بؤس ومترية عددا من السنين  
حتى كتب مسرحية جديدة أخذ يعلم بنجاحها  
التي تتوقف عليه سعادته الآن .. وتكون لموريس  
عشيقة وممة تدعى حال تعيش معه وبور له حوا  
من الحب والطمانينة .. ثم تنجب منها طفلة  
جيلة بريئة يسميها ماريون تملاً عليها الحياة  
غبطة والفة .. لكن موريس يلقى امرأة أخرى  
تدعى هنرييت فإذا هي عشيقة صديق من اصدقائه  
يسمى أدولف .. ويكون جمال هنرييت من هذا  
النوع الفاجر الذي يعمى الابصار ويأسر الآبالاب  
يفر معها لئسافيا كزوس الغرام .. وكى كيف  
.. وهذا طيف ابنته ماريون يلوح له ويتخايل  
ويؤرق عينيه بقدر ما يؤرق ضميره .. ثم يحدث

وقد كان القائمون على هذا المسرح يتوخون عدم الاحتفال بالناحية المادية في الإخراج المسرحي. فلا مناظر مبهجة ولا أمتعة كثيرة .. وكلما كانت النصّة شبه عارية، كان هذا انسب لتركيز الضائفة على الفعل والتشثيل الجيد .. مما استلهم فكرته من تقديره انطوان منشي المسرح الحر بباريس . وهكذا كان سترندبرج رائداً في هذا الميدان التجريبي كذلك؛ وقيل ان تنشأ المسارح التجريبية في بلاد كثيرة .. حتى روسيا نفسها .. علماً بان مسرح الفن في موسكو انشأ سنة ١٨٩٨ - أي بعد انشاء مسرح فولك التجريبي بعام واحد .

وسرع آسفين لتلخيص طائفة اخرى من مسرحياته بعد ذلك ، ونبدأ بمسرحيته الضالدة : « **رقصة الموت** » The Dance of Death التي ظهرت سنة ١٩٠١ أي في السنة الاولى من القرن العشرين - وهي غير مليحة « **رقصة الموت** » التي كتبها المسرحي الألماني الأشهر **دودكند** سنة ١٩٠٦ . وفي هذه المسرحية يصور لنا سترندبرج الزوج فيجمله مصدر الطفيل ، وان لم يخلو الزوج من الشوايب الشديدة . **وتشيكوف** يصور المرأة التي ينتهي اليها الزواج فيردها الى بعد عن مواجهة الظروف المشؤمة التي يعبر عنها سترندبرج . يصور الزوج فيهم اروعته صخبين في

روابط الحب احسن مرة . وفيها حري حرة سحر ناري من يسطرونها الى الملاعبة . أخرى والحدس مرة أخرى . الذي سود فيه الكراهية وخفى غامس الحب المؤلم الى الابد . وهذا كما لمنا ملاحظ موسوع سور كسبه سترندبرج في حزنه لانه يصور حياة زوجية بشامها .. تلك الطريقة التي لاحظناها في المسرح اليوناني القديم الى عهد **اسخيلوس** ، ثم لاحظناها امام **شكسبير** ، والتي تاتي فيها **اوجين اونييل** باستاذة سترندبرج في مسرحياته الطوال (**الكافال القريب**) وغيرها .

والزوج في مسرحية « **رقصة الموت** » ضابط بالمدفعية في الجيش السويدي يقيم في جزيرة محصنة من جزائر بلاده قرباً من الساحل . وهو رجل مخيب الأمل لا يملك الرض ينهده ويصلا نفسه بالياس .. وهو لذلك قد كره كل شيء ، وضاق بالدينيا ومافيا ومن فيها .. حتى نفسه . وحتى رفاقه وزوجته .. وهو يعنف على تلك الزوجة ولا يبرح يملؤها ويضئها ويستقيها من الدل الأوانا .. بعد حاور ان مر نسا داه مرة .. وعلى ذلك تبادل كرها بكوه وتتمنى له الموت والدمار . وحينما يقول لها مرة انه يوشك ان يكون حطاماً

باصلاح ما فسد من فهمهما للعدالة وتذكرك ما أسلفا من سيئات . لكن .. هيهات ! . وقد اصغر سترندبرج المسرحيتين السلفتين : « كم هناك من جرائم وجرائم - والمجنء » في مجلد واحد - وهما تحلمان طابع ترجمته لحياته .. تلك الترجمة التي سماها « **الجحيم** » Inferno والتي حشد فيها مراثي الحياة وشقاواتها وما مر به من صنوف العذاب الروحي والمادي حتى من قبل ان يولد ، ونشرها سنة ١٨٩٧ . أي في السنة التي عاد فيها الى السويد .. وهذه السنوات القلائل تعد فاصلاً كبيراً في حياته الادبية .. وسنرى انه سوف ينتج طائفة من المسرحيات التاربخية ومسرحيات الاحلام والمسرحيات السحرية تتميز كلها بطابع جديد . وان لم تتلاش فيها تماماً مميزات الثلاث المشهورة التي لن تفتأ تليق علامة من علامات انشطار الشخصية وسطي اسفكير والاعتدال الرصه المرمرة اى لا بهذا إلا لتثور .



## اول مسارح الجيب في السويد

وتأكدت روابط الحب .. **أوغست فولك** August Falk الفنان الذي كتب مسرح الخيب السويدي . الصغير .. الذي كان أشبه بمسرح غرفة .. او مسرح خاص لعرض المسرحيات التجريبية التي كان سترندبرج يطلها ، وأوضح اصولها .. وأهم هذه الاصول تنابع العرض وعلم وجود فصول ينزل فيها الستار ويرتفع بين فصول متقطعة .. ومن هنا كانت تلك المسرحيات الطويلة ذات الفصل الواحد التي يخوض فيها المتفرج تحربه روحية ويستمتع بشيء جديد في المسرح فكرة ومضمناً وإخراجاً . وقد كتب سترندبرج لهذا المسرح « **اللف** » او المسرح الصغير - او مسرح الحب - سلسلة طويلاً من أساطير في هذه المرأة كاتب كلها تهز المجتمع السويدي هزاً عنيفاً وتخلق لسترندبرج الأعداء والاصدقاء . والتعاب والوان الودة في وقت واحد . بل لقد كان هذا المسرح فرصة للكاتب السويدي لاعادة كتابة بعض مسرحياته القديمة وضغطها في فصل طويل واحد .. كما فعل هذا بمسرحيته العظيمة : « **سجوليا** » ، التي كانت تتألف من ثلاثة فصول قبل ان يضغطها في فصل واحد .



تتهم بالأخلاق السائبة والسلوك المروع وعقابا لها على ذلك توضع في برميل ذي حراب وسنة فيسد ليدار بها وتنفذ السفايفيد فيها تخرج من صدرها بوقا سحرها فتفتح فيه يخف لتجذتها والدها الدوق الذي يحضر على جناح البرق فيستعين رموز واسرار عصمه عن مهادبه عبر السحر التي تستعملها زوجته الشريرة .. الا ان الساحرة الماكرة تهيب لمن حولها ومن بينهم الدوق وابنته الاميرة ان الامير الشاب قد حصل الى البحر وغرق .. ولكن هذا لا يفرغ الاميرة بل لا تبالي ان تصرخ بملء فيها ان الحب سوف يقهر الكراهية والبغضاء .. بل سينتصر على الموت نفسه .. وهنا تغفر لروجة ابوها وتصفق .. وبهذا لا تملك زوجة ابوها الا ان تساعد الاميرة على رد الامير الى الحياة .. لان زوجة ابوها كانت هي نفسها وافعة تحت ود بعض الافعال السحرية .. تحت وطأة رقية خيثة لا يمكن ان يبطل فاعها الا اذا وجدت هي الحب والصفح والمغفرة .

ما هذا ؟ .. ابن هذا الخيال وابن تلك السباحة معا عهدناه عند سترندبرج من تعود ونقمة ؟

ذلك بسيط جدا .. لقد كتبت هذه مسرحية حينما كان مفتونا بجمال زوجته العثة هاربت بوسي Harriet Bosse وماذا يفعل الجمال من اصعب الاحراج واعذار



وفي سنة ١٩٠٢ ايضا ظهرت مسرحيته « تمثيلية الاحلام » التي تصور ربة من ربوات الاحلام وهي تنزل من السماء الى الارض لتناكد مما اذا كانت احزان الناس والامهم هي احزان والام حقيقة اصيلة .. انها لهذا السبب تفقد سورة شريفة من لحم ودم لتختبر ما في الوجود الشرى من تعاسة وشحن .. ولا تكاد تمضو في بحمدنا هذا بعض اوبس حتى يؤمر بان يعبر المسرحى وهما سر مستطير ولا يمكن ان يعبر او يتبدل ما داموا بحالتهن هذه .. وان لا مسحة به منها الا اذا امكن ان توقف عجلة الحياة ليحسد الناس الراحة في المدم .. ويتقدم احد الشعراء ليسان الربة عن اشد ما فاسته من الام في تجربتها تلك فتجيبه بقولها :

الاشعور .. ومن هنا تخلف مقديها وعدم وضوح رموزها وقلة تماسك شخصياتها .. مما يجعل سترندبرج في رمزياته ادنى مرتبة من اسبن وان كان اطرف منه حيث غرابة الموضوع وبمده بنا عن هذا العالم الزاوي الذي نعيش فيه .. وهل الصورية والسرابيية اذا خلطهما الكاتب بالرمز الا ذريع الغم الغريب ؟

وعلى ذكر الرمزية اكاد اشك فيما يلذهب اليه بعض مؤرخى سترندبرج من انه تاتر كسيرا ميتزلنك ( المولد سنة ١٨٦٢ - اى انه يصغر سترندبرج بـ ١٢ سنة ) وليس معنى انه هو سبب هذا الشك ، ولكن سببه ان اول عمل لـ ميتزلنك هو مجموعة اشعاره التي ظهرت سنة ١٨٨٩ وهي مهما كانت تنقسم به من روحية وغموض لـ ميتزلنك التجربة الاولى التي لا توحي في دنيا المسرح او القصة بشيء .. ثم ظهرت في السنة نفسها اول مسرحياته : « الاميرة بولين » ثم اخذت مسرحياته بعد ذلك تتوالى في فترة كان سترندبرج في اوج عظمتها المسرحية والقصصية الى ان بدأ عليه مرضه العصبي ( خيالات الاعوام ١٨٩٥ ، ١٨٩٦ ) فلم يكد يقرأ فيه شيئا ولا يكتب شيئا ايضا .. ولما احد يكتب بعد ذلك راج يكتب رمزياته الحالة الجياشة التي تحصد من الاحزاب في رمزيات ميتزلنك الشاسية لـ ميتزلنك بعد وفاة سترندبرج .. يقولون بآثار الاستاذ بالتلميذ .. الاصح ان نقول انهما تأثرا بيو .

ان رمزيات سترندبرج اشبه بالاحلام السائبة التي لا تربط اطرافها منطق .. وهو نفسه يقول هذا عنها .. انها صور تكاد تكون تجريدية لا زمان لها ولا مكان .. انها ذبذبات المستقبل الباطن بهواجسه .. انها اشبه بالكاوبول المعزج الذي يسعد الانسان كلما صحى منه فادرك انه كان يحلم . وليست هكذا مسرحيات ميتزلنك .

فمسرحية « سوانهويت » او « البجعة البيضاء » مثلا ، التي ظهرت سنة ١٩٠٢ تصور لنا امرة شابة تقع في غرام امير ارسله ملك كان قد خطب لنفسه تلك الاميرة كي يكون مدرسا لها ومهلها . يتكون للاميرة زوجة اب خيثة تحاول بافعال السحر والسحود ان تسخ منه الامر ان اسها هي .. ثم تات السبعة الممر .. ومن اوبس بهمه يحل حبه سوانهويت الاميرة الجميلة الى قطعة من العذاب والهوان ، الا ان الاميرة تصير وتحمّل العذاب والهوان بجلد وعزم . وحينما

Hummel بطل المرحلة ، وهو هنا سترندبرج نفسه ، يروى على الطالب الشاب أركنهولتز تعاصاته التي الزمته كرسى المقدين .. تعاصاته الطويلة المتعددة التي يروها بطريقة التي تجعلنا نرى له ونشفق عليه في معظم المشهدين الأولين من المرحلة ، ثم تجعل انتحاره بعد ان يتقمحل شخصه سرور .. خصيصه كقول من محفل منحل اخلق عدم للعصا ، فس البه اس سمعها سلفا نينا مررا ، لا غبار عليه في نظرا .. وفي المشهد الثالث نسمع حوارا بين الطالب السابق أركنهولتز وبين سيدة جميلة عما اذا كان ممكنا ان ينح الشاب فيما فشلت فيه النسوجة ؟ ويخيل لنا اول الامر ان هذا هو ما يرمى اليه سترندبرج ، الا ان الفتى والسيدة لا يلتان ان يحكما من اس اسر اندى كان بالاس لا يزال هو نفسه شر اليوم .. فاذا ماتت السيدة لم يسع الشاب الا ان يوصينا بما اوصى به السيد المسيح والانبياء من قبل ، وما اوصى به بوذا نفسه من التسليم والرضا وتحمل البلايا والآلام في ايمان واذعان .

وبلا سترندبرج هذه الغلاصة الربعية  
سواء .. عريرة بكى لكناه سر حيا  
سواء .. اركن تنلى :

... ربي سرمدى من كل مهبها  
... بط بهما سترندبرج الشخصيات  
... من طاعة من أحداث ماس مات  
... قد الكارواهم لا تزال قلقة مضطربة  
... ويظهر هذه الارواح .. او الاشباح  
... من مروع هذا ، الا ان الذي  
... يكون اشد روعة منها وهولا هم اولئك الشيوخ  
... الطاعون في السن الذين لا يزالون يفصون بحياتهم ،  
والذين لا يريدون على كونهم اشباحا لماضيهم  
ولانفسهم السابقة .. فحيية همل هي الان موبها  
عجوز مخبولة تعيش في مقصورة اشبه بمخزون  
وتمتدق انها بقاء الانعما تصح في وعها بفعل  
كابوس مخيف (!) لكي تفسح رجلاها وتكشف  
المستور من امره .. وعندها ذلك نراها تقابل  
بالسحرة من بطنها هي بعها حسا كاس  
في مبعها وصار ساه .. ام حطيه  
هي سمعه هي الان سيدة عجوز اشعل راسها  
نسا .. لكنها لا تلبث ان تعلم ان الكولونل الذي  
حده همل في حسنه كان قد اغتصبا هو الآخر  
.. وهكذا لا نرى تلك العلاقات الشرعية وغير  
الشرعية تنحل ثم ترتبط .. دوايك .. حتى  
يكون ساه طائعة من الشخصيات تشبه الشخصيات  
التي تتألف منها أسرة من الاسر الملكية الأوروبية  
المحلة التي لا تعمل لها في الدنيا غير مقسافة  
الامام .

« من الوجود .. من شعورى بالبصر تضسعه  
عين .. وبالسبع ثلثة اذن وتجمعه كليا باردا ..  
والفكر .. فكرى الملى الطلق .. ثقله وتقيده  
تلايف من الذهن »

فماذا يعنى سترندبرج والام يرمى ؟ هل  
تراه كان يحلم بعالم روحاني يشبه عالم الفس  
المجرد من المادة والذي خطى ببال افلاطون من قبل ؟  
ام تراه كان يريد ان يقول ان الوجود المادى للشر  
ليس الا تشويها ومسحا لهذا العالم الروحي ؟  
ولكن عالم المثل هذا - او الجنة - هو الذى اسقط  
ابنا آدم بسبب غلطة او زلة مادية .. وقد انتصرت  
مات - ام الدنيا - على براهم حين اقنعتهم بالتكاثر  
والتناسل والانتشار عن طريق المادة ! ذين الهرب  
من المادة والى اين ؟

الا ما اروع خيالات سترندبرج .. وما املها  
بالالم مع ذلك !



ويظهر الكاتب السويدى فيض من الحيات  
الحالة هذه .. والمرح  
التي لا تزال تعرض بنجاح في كنوس في  
الأوروبية وفي أمريكا .. حتى امركة  
رأته برش **الجائزة نوبل** ..  
خذ في هذا العام من عهد  
الأدبية التي تعيش في العالم .. ان لم يكن اعظم  
جميعا .. ولكن عضوا حاقدا من اعضاء اللجنة  
يوس سمع جميع احفاده السود ضد الادب  
العظيم .. متلرعا بقاوة الرجل للمرأة .. الام  
والزوجة والابنة .. ومتلرعا ايضا بنطحات الجنون  
.. والكفر احيانا - التي تفيض بهمس قصصه  
ومسرحياته ومقدمته .. فتقول اللجنة الحكماء  
عند راي العضو الحائد .. وتمش **الجائزة لنورج**  
**برنود شو** .. وهنا يعجب شو اشد العجب ..  
ويتنازل عن الجائزة لكي يؤسس بها مشروعا لترجمة  
اعمال سترندبرج ترجمة جديدة جيدة الى اللغة  
الانجليزية (!) .

« لان سترندبرج قد علمنا جميعا .. وفتح لنا  
آفاقا لولا ما تم اترهاها ! »

وفي مسرحية « **سوناتا الانهيار** » التي ظهرت  
سنة ١٩٠٧ يكاد يعود سترندبرج الى الصورة التي  
صورها لنا في « تمثيلية الاحلام » حيث يصور  
لنا تعاسات البشر وكانهم يتعدون في جحيم ..  
وهم لذلك يريدون كالاشباح .. اتنا نرى همل

فيه الحياة القديمة التي ترجع الى ملايين السنين من تجارب الفرع في القابة ، ومحاولات اسلافنا واسلاف الحلمة كلها في فرع الحظ .. مما منح آفاق الاخراج الالى العجيب امام الفنان النمىوى ماكس رينهارت ( ١٨٧٢ - ١٩٤٣ )

اننا نحار في تحليل هذه العبقرية الجنوة التي وضعت البكرة الاولى لكل محدث وكل طريف في مسرحنا الحديث .. وتركت لتلاميذها .. ولا سيما تلميذه السويدى بل لا جركستى ( ١٨٩١ - .. ) ثم تلاميذه الاربكيين : اوجين اوتيل ، وسبين اوكسلى ، ونس جونستن ، ونسلى وليفر .. ومعظم زعماء المدرسة الصوفية الابرلندية الحديثة .. واكثر كتاب المسرحية الخيالية التي انتشرت بعد الحرب العالمية الاولى ولا سيما في وسط اوروبا .. تركت لهم كنوزا ملهمة استطاعوا ان يطوروها منهجا الاعاجيب ، ولقنتهم الى رفاق الاساطير الشعبية التي نهل منها سترندرج كل تلك الملاحح الروحية التي كان برتولت برشت فخر المسرح الاالى احدث اميادار راعا لها . والطور الراقى منها .



والآن ... الى الوراء .. الى مسرحيتى : « الاب » و « من جوليا » .. « الاب » التي كتبها سترندرج بعد ان دب الخلاف بينه وبين زوجته الاولى سىرى Siri . بك التي اتحت مهمتها ثلاثة اطفال .. والتي حاولت ان تجعل له الدنيا حبه وحالب من حبه جمعا حسنا بل عيب علامات اضطراب الاعصاب .. وحينما ظن ان دماءه خلقها وقتها في معاملة الآخرين ما هي الا علامات خيانتها له .. ومن هنا كان هذا الشك في كل نساء العالمين الذي ظهر اثره في قصصه تلك في مسرحياته .. وقل من سلمت منهن من قامه في انتاجه العزيز الجم .

ان قدرة سترندرج في هذه المسرحية النفسية اعجبه نحن في استعمال ذلك الاسلوب الابحاثى Suggestive الصادم العارم في مسرحية خلقت للمذهب الطبيعي وجهها جديدا مشرقا غير اوجهه السطحية المادية التي عرف بها هذا المذهب من قبل .

انها من اقوى المسرحيات الطبيعية التي تمثّل فلسفة سترندرج وراءه اصدق تمثيل ١٩٥٠م

وتعلق المومياء على هذا يقولها : ان الحرمة والاثم تربطنا الى بعضها البعض .. بعد معرفتنا انفس طرائق شتى في هذه الحياة ، الا انهمس مربوطون دائما في ماضيهم .. ماخوذون دائما بافعالهم ، متصلون ابدا بالنبت الذي نشوا فيه .. اننا مهما خيل اليها اننا قطعنا الروابط التي تربطنا ببعضنا ببعض ، ومهما حدث ذلك وتعدد وقوعه ، فانا نرانا نعود اذراجنا الى ما كنا من جديد .. ونكرر الجرائم .. ونقع الاثام نفسها .. مهما اختلفت الايام او اختلف الأشخاص الذين تتم على ايديهم .

والجزء القامض من المشهد الثالث ، بل اشهد اجراء السوناتا السبعة كلها انهما عو بهاها .. والطاهر ان سترندرج لم يشأ ان ينهى مسرحيته الحالية هذه نهاية سلبية تصدم النفس بما يتروى فيها من فاعلية الاثم وتامل الجريمة في النفس الانسانية .. ولا سيما بعد هذه الوفاة التلقائية التي تختم حياة السيدة الشابة .. فنراه يسرع الى اكناف بوذا . واليلاذ ببعض المثل السجينة العليا .. وترديد شيء من الاناشيد الاسطورية ذات الجو الميحي الشاعرى .. وشيء من الواسفر الناعمة الحالية .. ثم اذا المنظر كله تلاشى وحفظه ونظير في مكة كحكمة لسانى .. واذا بنا نسمع من بعد .. من هذه البائسة العجيبة .. انغام موسيقى .. سرل على العائنا الستار .. سترندرج هرقا من فجنر الى دنيا اساطيره الموسيعة

حقا ان سترندرج قد خلق لنا - كمال يذهب الى ذلك اريك بشتل - لونا رابعا من المسرحية الحديثة والمرح التجريبي الحديث .. اللون الرابع الذي كان بلا شك اساسا لكل الالوان التجريبية التي سبىار على دربها كتاب القرن العشرين المسرحيون .. اولئك الذين يضيرون اليوم في مسارب النفس الانسانية ، ويسبقونها تحليلا وتصويرا .. وقد خلق مسرحا حديثا يختلف عن مسرحه الواقعى الطبيعي الذي كان يجول فيه ويصول من قبل .. والذي لم يكن يحفل فيه بالوسائل المادية والتكنيك المادى .. فاذا هو في مسرحه الخيالى الطريف .. مسرح الاحلام السابية والاكتار الشاردة المتبددة .. يخلق القرص النادرة للمخرجين في كل المجالات المسرحية ، فيفتنون في استخدام الاضاءة الكهربائية ، وابتكار الحيل المادية الآلية الصرفة لظاها الارواح والاشباح وتصوير الجحيم والسماء وعوالم الجن وما تضطرب به عوالم الحالين من اخيلة واوهام وهواجس .. ليست كلها الا عوالم العقل الباطن وما اختزنته



« جري » ضيعته .. حادثة ائتمنى فيها احيد الجنود على احدى الخدمات ، فلما حملت الفتاة السكنية وسأل الضابط ادولف الجندي المعتدى عن يمكن ان ينسب اليه الجنين الذي لا يزال في احشاء الفتاة ، رفض الجندي ان يعترف بابوته للجنين ، لانه لم يكن الرجل الوحيد الذي منحته الفتاة نفسها :

الجندي : لقد كنا نرقص في حانة جبريل .. وقد طلبت الفتاة مني ان نخرج الى الجرد ... وهكذا كانت هي التي اغترني تقريبا .. ان شيئا لا يحق ان تقع الا ربة العذراء ..

الضابط : باختصار : هل انت والد الجنين ام لا ؟

الجندي : وكيف اعرف ؟ ان هذا امر لا يمكن التثبت منه ابدا ..

ويكون شقيق لورا - الزوجة - حاضرا هذا الحدث .. وكان من التمسس المعروفين - فاذا تدخل لكي يحمل الجندي على الاعتراف بابوته للجنين ، فقلنا به وبانه اجابه الجندي :

الجندي : حتى .. ولكن اذا كنت متأكدا من امر والده .. وكيف لي ان اتأكد من هذا .. ؟

الجندي : لكي يتفق على طفل رجل فيره !

استهلا بالشرع المرحية لكي تعود الى ارامتها في موضوعها الاسلي .. اتنا لا نثبت ان نرانا امام ارجحي وندرج ادولف عذب من روجه كيف حساب المسؤل .. وهو يطلب الكشف بلهجة استفزازية .. لهجة الرجل الذي لم يعد يطبق ان يرى ثروته تتبدد بهذه الصورة على اسرة من المتهوين ليس فيهم من يريد الاعتراف بفصل صاحب المال ، بل ليس فيهم من يشكره ، او من يريد الا ان يكون سيدا امرا وصاحب الكلمة العليا .. ثم تكون الازمة الكبرى حينما يصارح ادولف زوجته بانه اتوى ان يلحق برتا بمدرسة داخلية اتقازا لها من ذلك الوسط الذي وصفه الضابط لصورته القس في حديث قبيل هذا الحديث ، قل

« .. ان ينشأ هذا مثقلى بالنساء .. وكل من هؤلاء النساء تريد ان تسيطر على برتا وتفرض عليها ارادتها .. لولماني تريد ان تجعلها فتاة روحانية .. ولورا زوجتي تريد ان تجعلها فتاة فنانة .. ومرييتها تحاول ضمها الى مذهبها الدنني .. مذهب الكنيسة النظامية .. اما مرييتها فتحاول ضمها الى مذهبها ..

من كونها ماساة طبيعية الا انه افاقها على التحليل النفسي البارز ، وسور فيها تلك اللعنة الخالدة بين الزوج والزوجة حول حب التفرد بالسلطة داخل المنزل وخارج المنزل ايضا ، وضراوة المرأة في هذا المضمار الذي تستعين فيه بشتى الطرق لكي تستمر .. منها كتب سبعة اسمائها .. وعرض المرحية هو هذا الضابط ادولف من ضباط الجيش العاملين الذي كانت له ضميمه وثروة .. والذي كان مغرما بالابحاث العلمية المتطورولوجية المتصلة باحوال الجو ورمصد الكواكب ، والذي تزوج من لورا بطلا المرحية منذ عشرين عاما لم يلق السعادة طوالها قط بالرغم من وجود ابنتهما برتا الجميلة التي بلغت الآن ، وفي زمن المرحية ، السابعة عشرة من عمرها ، وكانت حرة لهذا السبب ان تكون مصدر سعادة لاويها ، ولهذا البيت البائس الذي ايت لورا - الام - الا ان تقلبه جحيما على راس زوجها ورأس ابنتهما ورأسها هي ايضا ، لانه كانت تاتي الا ان تكور هي السيدة المسيطرة على زوجها وماله وضيعته ، وكانت تنهم بالجنون والهوى لكثرة ما كان يتفق على ابحاثه التي بلغ ما كان ينقته عليها حد الاسراف ، وكانت تخشى ان يبدد ثروته كلها على هذا الهوس العلمي الذي لم يخل له ولم يحدس فيه ، والذي لم تكن له نتيجة مادية تعود عليه باى زيج ، ومن ثم تدخلت .. طليعة .. و .. بأهلها كنهم ليعيشوا معها في .. و .. لا على دخله المحدود .. وكان له .. الحقيقى والهوس للموسيقى في طبير ادولف ، ولو كان شري هذا التصرف من جهة لورا يفت عند حد الخسارة المادية لسان الامر على نفس ادولف ، ولكن الشر كل الشر في نظره كان خوفه على ابنته برتا من هذه الاسرة المتهوية التي اتت بها امها لتجعل من المنزل كله جوا خرافيا ترفق فيه اشباح الجن ، وتلمب ارواح العفريت ، ومن ثمة يعتنق وجدان الفتاة بالخرافات والاهوام السوداء التي يبيع فيها وعفى على سلامه عمنه واسمائه بغيره .. وهي بعد من مذهب احباء .. لذلك استقر رأى الضابط الاب العالم على انقاذ ابنته من هذا الوسط ، وقرر ان يلحقها بمدرسة داخلية تكون فيها في امان من دار الحاذيق هذه التي تسيطر عليها لورا الزوجة ، واما جد .. ثم مربية ادولف ، مارغريت ، تلك المرأة التي استطاعت لورا ان تروضها وتتخذ منها ألف مغالب فقط تمسك بها ادولف ، وتخرجه بها من نطاق العقل ودنيا القسلاء الى مستشفى المجانين .. فكيف انتصرت لورا اذن ، وماذا فعلت ؟

هذا هو « مشروع » الماسة .. مشروعها الذي نجده .. سنرى درج تحاده عرسه .. وعين في

لورا : لأن الام اقرب الى الطفل من ابيه ، ولا تنسى انك قد تبينت أن الرجل لا يستطيع أن يقطع بابونه لاي طفل .

الضابط : وما دخل هذا في موضوعنا ؟  
لورا : ليس كل مستور مما يجعل كشف الستر عنه .

الضابط : أمزحين ؟  
لورا : لست أمزح .. انك ، بمنطقك .. لا يمكنك

أن تجزم بانك والد برتا .. ومن أين تعرف اسي لم اكن مخطلة لك ؟ .. وهب اسي مستعدة لاشي بكل شيء في سبيل الاحتفاظ بابنتي .. بكل شيء .. ببنتي ، وبسمعتي .. وما عاى الا أن اعلن اسم والدتها الحقيقي .. واسم المكان والزمان اللذين ارتكبتا فيهما هذا الفعل الذي ارتكبناه بعد ثلاث سنوات من زواجنا .. انا واث ..

الضابط : كفى .. كفى .. والا ..  
لورا : والا ماذا ؟ لا بأس .. لنصمت الآن .. ويجعل بك أن تتروى قبل أن تخطو خطوة واحدة انصحك الا تكون احمق فتجسمل من نفسك ..

الضابط : هذا امر مؤسف للغاية !  
لورا : لك سمعته وحملت اسحوكة

لورا : يا ما انزل .. فلا .. اثنا عشر النساء ابرع منكم في هذا الضمار .

الضابط : ولما لهذا لا نستطيع فتالكن .  
لورا : فقيم اذن قتالنا عسداً بفوقك قسوة واقتداراً ؟



هذه هي أزمة المرحية التي لا تشبهها أزمة مسرحية اخرى .. ابد قرب لورا أن يسمر عى زوجها ادولف .. ومنذ أن قررت هذا لم تعد تنظر اليه الا بوصفه كاتب قوت هذه الأسرة لكبيره التي تعيش عالة على ماله حتى تكاد تفنيه ، فلما لاحظت لورا انه اخذ يناقشها الحساب قررت أن تضرب على يديه وتشتل حركته ، وأن تستنقذ معظم فروته قبل أن تفنيها بحوته والكتب الكثيرة التي كان يشتريها من جميع الدول الاوربية بلا

مذهب الكنيسة الميعمانية .. بينما الخسادات يحاولن ضمها الى جيش الخلاص .. فحرام مسخ روح الطفلة على هذا النحو .. وانا لا القى من الجميع الا المعارضة .. انا صاحب الشأن .. ومن ثمة فقد نويت ابعادها عن هذا المنزل .. هنا تثير لورا الحديث الذي دار في مستهل المرحية بخصوص الجندي والخدعة، ثم تستدريج زوجها حتى يعترف بأن من الصعوبة بمكان التاكيد من معرفة والد الابنة او الابن .

الضابط : يقولون ان التاكيد من ذلك امر لا يمكن ان تقطع به .

لورا : شيء غريب حقاً .. وكيف يمكن أن تكون للوالد اذن تلك الحقوق على اطفال امرأة .. اية امرأة !

الضابط : تكون له هذه الحقوق اذا سلم بمسؤولياته نحو الاطفال ، او اذا فرضت عليه تلك المسؤوليات فرضاً ، ولن يكون ثمة شك بالطبع في حالة قيام الزواج .

لورا : ان يكون ثمة مجال لتلك !  
الضابط : ارجو ذلك .

لورا : فاذا كانت الزوجة غير مخلصة لزوجها او غير وفية !

وبعد الحدث يسما عن ..  
تعارض من السحابة المدرس ..  
الى تلك المدرسة ، وهو يصر على يبقى ابنته !

لورا : .. .. اذن سترحل برتا !

الضابط : اجل .. وبعد اسبوعين

لورا : وهذا هو قرارك الاخير !

الضابط : اجل

لورا : وهل اخبرت برتا ؟

الضابط : اجل .. اخبرتها .

لورا : اذن .. فلا بد أن امنع سفرها !

الضابط : لا يمكن ان تفعل .

لورا : لا يمكنني ! وهل تصحب ان اى ام تاتمن على ابنتها ، قوما اشرا را يهونها بأن كل ما علمتها انها كان مبه وحماقة ! كلا .. لان هذا ان حدث كرهت البنت انها طول الحياة .

الضابط : وهل تحسبن ان اى اب يرضى بأن يترك ابنته بين نساء جهلات مخدوعات ليوهنها بأن ابناها مشعوذ دجال ؟

لورا : هذا لا قيمة له بالقياس الى الرجل .

الضابط : ولماذا ؟

لكن هذا الذي كان يشأه أدولف هو نفسه ما كانت تصبو اليه زوجته .. وضع حد لحياة هذا الزوج العنيد الذي يريد أن ينتصر عليها ، وهي تأتي إلا أن تنتصر .. وهي تنتظر اليه بوسفه مجرد كاسب لقوتها وقوت ابنتها وأهلها ، وهو ينظر الى مستقبل علمي حافل يعود عليه بالمجسد وعلى الإنسانية بالخير .. وهي تريد نهاية لهزكتها .. والنهائية هي الحجر على أدولف بسبب اختلال قواه العقلية .. لكن الحجر لن يتم إلا اذا بدت منه أعمال تنذر بالشر .. اذن فهي تستحث النهاية بمضايقته حتى يضطر الى قتلها بمصباح مشعل .. ودن فعد حين حيا .. وليس أسر من ابلاغ مستشفى المجاذيب لكي يحضر سده الحارس لئلا يفلت من حوله .. انها مريته .. مريته العجوز الى حتى يصل الى المستشفى .. او الهمارستان ! .. ولكن من يا ترى يستطيع أن يروضه حتى يلبس تلك البذلة ؟! انها مريته .. مريته العجوز الى تحتال عليه حتى يلبسها .. لكن الرجل الذي كان اعقل ممن حوله جميعا يدرك القصة .. ويدرك أنه قد هزم في تلك المعركة .. وهنا لا يحتفل قلبه .. يوم مشعور المرأة فوق .. ولا يدهوا به الى الهمارستان !

وهكذا يطمئن لورا العائنة الى فوزها .. فها هي ذي رنا تعيش معها في نفس المنزل .. وها هي .. بسبب القوب .. وها هو ذا ..

http://www...  
وهكذا كتب سترندبرج في هذه المسرحية مأساته مع سيري .. زوجته الاولى التي كانت قد جئمت له بأحد اطباء الامراض العصبية بالفعل ليرى فيه رايه .. ولما انتهى امرهما بالطلاق ثار النزاع على ايهما يكفل الاطفال .. وسترندبرج ثار بخلي أدولف الزوج .. اي خشي نفسه من المسئولية ، ولقيتها بكاملها على كاهل سيري .. اي لورا .. ليكن .. ولكن الذي يهمني هنا هو الاسلوب الابحاثي الذي رسمه للزوجة في القام بدور الشك في نفس الزوج اولا .. ثم في نفس الطبيب المداوي .. ثم في نفس اخيها القسيس ، في نفس المربية .. وتكوين تلك الجبهة القوية ضده لتصل الى غرضها كاملا في الانتصار في معركة الشر على الزوج المسكين .. وقد كان هذا الاسلوب العجيب هو مصدر الفعل في المسرحية .

والناسا - بالرغم من كونها خليطا من المذهب الطبيعي والواقعي - من آيات المذهب العبري الذي من أهم معالقه ايقاع البطل في أزمة نفسية

حساب ، ولكي تصل الى غرضها قررت ان تجعله في عزلة ، ولهذا قطعت الصلة بينه وبين هذا الطبيب الذي كان يبالغ من ارفاسه العصبية ، ثم جاءت له بطبيب آخر اقنعته بان زوجها ميتون ، وأوهمتها ان من أهم دلائل جنونه انه يحاول اكتشاف النجوم والكواكب بالميكروسكوب ، وأنه يشك في ابوته ليرتا .. وبالرغم من ان هذا الطبيب الجديد كان يقرأ بحوث أدولف ويكر من علمه وتمكنه من تحويله فقد اخذ المسكين يشك في عقليته من كثرة ما نصته لورا عن الشراك المحبوة حول روحها .. ولقد استطاعت لورا كذلك ان تثير الشك في تصرفات زوجها في نفس اخيها وهي في السب حتما .. حتى مريته محصور نفسها .. تلك التي كانت تعبه وتعطف عليه احدثت مصق به وهي انه محب لآله كان كرها ملجدا وكسهي مؤمنة مربية مسمكة حرفة الذير .. ولانه كان قد احدث سمعها سركه في ابوه ليرتا المحبوبة ، كما اوهمتها لورا بذلك ايضا .. وحتى القسيس نفسه .. اخو لورا .. لقد اخذ يشك في سلامة عقل الضابط .. بل كل من في المنزل من الخدم .. بل ابنته نفسها التي آمنت بالمعارف والأشباح التي كانت تؤمن بها جديها .. ولم يكن هذا كله يخاف على أدولف .. كما كان يخافه ويريه .. وها هو ذا يفرده .. لزوجته ، تلك التي ازعمها ان .. العلمية فيصيب من الجدل والد .. فعينة به ولا حصرية روح ..



.. لقد اخذت تسلمين خطاباتي ، ما يصدر منها وما يريد ، وبهذا كنت تسلمين اعمال العلمية .. لا تدمي انك كنت تصنعين هذا بدافع الشفقة على صحتي .. بل كنت تصمدينه لانك كنت تريدني الا اس اى شيء من المجد وحسن السمعة لان هذا كان يزيدك تفاهة بالقياس الى زوجك .. لقد تسلمت خطابات ادركت منها انك كنت منذ امد بعيد تحرضين اصدقائي القدامى ضدى ، وتروجين شائعة جنوني عندهم .. لقد نجحت في اثاره شكوكي لدرجة ان قواي العقلية ربما انهارت عن قريب .. وأول علامات هذا الانهيار هذا الشرود الذي هو اول درجات الجنون .. فكرو ماذا تكون حالكم وحال ليرتا اذا جئنت وتركت الخدمة في الجيش لهذا السبب .. "

ومأسة : من جوليا : أو  
 فتأكد تكون بقية الصورة التي لا تكمل ترجمة  
 ستندرج إلى بها : ولا نكاد نعرف نصف نفسه  
 ولفسته إذا عرفناها . وهي على نصرها  
 نشر الصراع بين الجنسين : الرجل والمرأة ، ثم  
 الصراع بين الطبقيين الباردة والساخنة : الصراع  
 بين الطبقة متهمة إلى المصور الحميم . وبين  
 الكبرياء الطبقة التي هي رأس مال الاستقطارية  
 . . كما تمثل أحسن تهيئة سلطان البيئة وسلطان  
 الوراثة تمثيلا عجيبا للإصرح إلى من دماغ ستندرج  
 هذا الدماغ المزهو المولع بالفرايب والواو الشذوذ  
 إلى انحرافات الفئات الانسانية

HIVE.

وتتوالى قصص مترددة، ومترحلة حتى  
تظهر مأساته « من جوليا » التي لم نلبث أن  
صارت من أشهر مآسيه والتي تشبه مأساة الشاعر  
الإنجليزي توماس مدلتون ( 15٧٠ - ١٦٢٧ ) :  
« البديل - أو The Changeling »

وتسمت بنفس الأفكار والمبادئ التي تسمت بها أمها ، لقد نشأت على كراهية الرجال .. لكن كراهيتها لهم لم تكن الاستاراً وقيماً يخفي تحته شهوة جامحة وشيقاً متاجراً إلى الجنس الآخر .. وكانت هذه التي نشأت فيها هي جولييا .. تتمتع بهذا الانشواء وتوقى ذلك التقيق .. سئة يكثر فيها الإخلاط وتكثر الحوامل الحمراء ، الرافضة التي يخلط فيها بالذليل وتجد فيها الأنفيل الضميمة ما تنوق إليه من لذائذ .. علي ان كراهيتها للجنس الآخر وان انصرفت موطناً .. وانصرفت إلى رعوته ورزق حينما قطعت خيطها من ذلك الشاب التي تقدم إليها بين الطبقة العليا المعاملة لطبقتها ، وقطعت خطبتها عندما واثق ينتقد بعض تصرفاتها ويثور على هذه التصرفات .. كراهيتها هذه لم تلجأ ان ذاتها وانهمزت أمام شقيقها الشاذل الجامع فإذا هي تلقى بنفسها في أحضان السفلة وحشالة الخدم حتى ينتهي بها الطاف إلى عشق " جان " تابع أمها الكونت وخادمه الخاص الذي كذب إلى نصف وجهه مع سيده هذا الكونت فيقول وجولييا تطلب

اليه ان يرفع « التكاف » بينهما بعد استئلامها  
له فيحبها :

« .. هذا مستحيل .. لا يمكنني .. ان  
الحوار سيطر فله يسا ما دنا .. ان وات ..  
في هذا البيت .. كيف اتنى اصال ومنيتي ؟ ثم  
.. ثم لا تنسى الكونت .. اتنى لم ار في الدنيا  
كتب من احترامه كما احترمت اباك .. لقد كنت  
ارى مفره على احد الكراسي فاشعر بضالتي  
وحقارة شاني .. وكلما كنت اسمعه وهو يدق  
الجرس وثبت من مكانه كالفرس المدعور ، بل كنت  
اراه حده مستند في رده وكبراء شعوب  
لا ميل الى الكرم امامه لى اسمعه وازيد لهانا .. »



لقد ظل جان الذي كان هذا امره يحيا ويا  
حمد جوليا به .. وردعا .. حتى  
دام بريد شرح رسمه ..  
لطيفته من تلك الطبقة العليا ..  
تلك الفتاة الهلوك .. لقد اخذ بصور ..  
بهاها منذ ان كانا صغيرين وانفرد ..  
الحديقة الذي كان يفصل بين قصره ..  
القيران الثمانية .. الذين هم اخوته .. والقارن  
الكسبي .. اللدس هما ابوه وب ..  
بنظرة .. وكان هذا الشعور الذي يزينه له يشعل  
في نفسها الرغبة فيه ، فلما اسلمت نفسها له  
وارتكبوا الاثم القديم اخذ يزين لها الهرب معه الى  
بلد بعيد مثل سويسرة او شمال ايطاليا لى يفتنحا  
هناك فندقا يستغلون فيه السواح من رجال  
الطبقة الارستقراطية التي تعودت الا تناقض كسوف  
الحساب التي يقدمها اليهم اصحاب الفنادق ..  
فاذا تبين انهما لا يملكان المال الذي لابد منه للخطوة  
الاولى رن لها اسطوى على حرايه ايها مفسد  
وترضى بالفراق معه حتى تكون بناتى عن الفضيحة  
وحتى تستمتع مع جان بما يشفى غليلها .. وبينما  
هما يدبران بقية الخطوة ادا ابوها بصل فجأة ..  
ولا تكاد مس جوليا تسمه من الضماير حتى  
ترك اشد الارتباك ، وحتى يعود اليها وعيها  
بوخامة الهوة التي سقطت فيها بالفعل .. وهنا  
تظن كراهيتها للجنس الآخر على سطح بركتها  
المتنة من جديد ، وتخرج لتتحر بموسى سلمها  
اليها جان ..

ففى هذه المسرحية يمثل كعسا ذكرنا الصراع  
بين طبقة السادة التافهين وبين طبقة الضمء او  
العبيد الذين اخذوا ينشدون التصحر من ثير  
العبودية الطبقية منذ اواخر القرن التاسع عشر ..  
واسمع الى هذا الحوار بين جان وجوليا يصد  
سقوطها واستئلامها له ، وهو خادم ايها  
وشعورها بشاعة غلطتها التي ارتكبتها امها من  
قبل مع رجل نذل غي وزوجها ومن وراء ظهر ذلك  
الزوج :

جان اطمئني .. ساكنل انا بتزوير كشوف  
الحسابات ..

جوليا : ما كنت اتصور قط ان ينحط رجل الى  
هذه الدرجة !

جان : ماذا ؟ انك تتحدثين عن نفسك ..

جوليا : ايها الخادم .. ايها التابع الحقير ..  
فك عندما تكلمك سيدتك !

جان : انت ! يا عشيقه الخدم .. يا حبيسة  
الاسرة ! اخرسى واخرجي من هنا .. انت تكلمين  
عن الانحطاط ؟ انت ؟ اتنى لم ار في حياتي قط  
شيء أشد .. رخيصه كما فعلت انت  
تعد ان .. بل ان اقلد عاهر لا ترضى ان تلقى  
سبعها بين ذراعي رجل كما فعلت انت ! هل رايت  
.. يا فتاة الخدم تفعل ما فعلت ؟ ابدا  
.. بين البرابرة ومحترفات البغاء !  
.. لم يبت ان ما كان ..  
.. ليس الا برما محاددا ..  
انا نستطيع ان نعمل .. اما انتم فلا تستطيعون  
الا ان تفتروا وتضعوا المساحيق .. انك تسيرين  
في الطريق الذي سارت فيه امك .. تلك التي  
كانت تاتمن عشيقه على مالها ولا تلمن عايسه  
زوجها ..

جوليا : .. ولكن .. اليس ثمة طريقة اخرى  
سوى ان نساقر ونزوح ثم نحصل على الطلاق ؟

جان : ولنفرض اننى ارفض الزواج منك لانه  
يكون زواجا غير متكافئ !

جوليا : غير متكافئ ؟

جان : اجل .. بالقيالي الى انا .. لان اصلى  
خيز من اصلك .. فليس في امهاتى .. ام مثل  
امك ، ولا اب مثل ابيك .. وليس فينا من اتهم  
بجريمة القرق الممد ..

جوليا : وكيف عرفت هذا ؟

جان : .. قرات شجرة انسايم في كتاب كان  
يوضع دائما على منضدة في غرفة الاستقبال ،

Ya

فقد رأيناه غيو مرة يلجأ الى ملاذ المميج الشائى  
وتسلم يودا الذى تهون فى ظله الآلام .

اتنا فى حاجة الى استكشاف سترندبرج والعم  
على يديه كيف تكتب المسرحية الحرة المركرة التى  
تصور أفعار نفوسنا فى غير بهرج أو تعيد بالشكل  
المحبوك الذى ابتدعه سكرين وأخذ به أبسن  
وأخضع له المسرح الحديث .

لتجرب طريق سترندبرج .. ولكن مسرحاء  
مثله مع انفسنا حين تصور ذواتنا كما صور ..  
ولسرح معظم أعماله اذا أردنا استكشافه على  
جميعته .

لتنقل حياتنا مثله .. ولكن لنا جنة من  
مثلنا ومقومات حياتنا فلا نفرح مما فرحت منه  
أوربا وأمريكا حينما أحجمنا طويلا عن مسرحياته  
حتى اضطرنا آخر الأمر الى استكشافه .

وحسه تحرا ان نصف مسرحيات هسدا  
المعقوى الأمريكى على الأقل هى أصدا لسترندبرج  
روحاً ومادة وتقليلاً فى الأغوار الروحية .  
بل حسبه فخر أن يقول عنه شو بعد أن خصص  
لترجمة أعماله جائزة نوبل :  
« انه الكاتب المسرحى الشيكسبيرى الأصيل  
الوحيد فى عصرنا الذى نعيش فيه » .

اتنا فى حاجة الى استكشاف سترندبرج ..  
العمرى الذى علم العباد .. ولى عرساً ما أفرح  
الغرب .. إلا ألمانيا وفرنسا .. منه بالفعل .. لن  
نعرنا هذه المرأة الهامة التى كان ينظر بها الى  
المرأة مرة وإلى آفات المجتمع وخبايا النفوس مرة  
أخرى .. لن نعرنا نزعة الوجودية المتطرفة ..

### مراجع عن حياة سترندبرج وأشهر أعماله

- 1 The Strange Life of August Strindberg by Elizabeth Sprigge
  - 2 August Strindberg by Lind af Hageby
  - 3 Strindberg (by G A. Campbell)
  - 4 August Strindberg
  - 5 Strindberg's Dramas
  - 6 The Playwright as Thinker (by Eric Bentley)
  - 7 In Search of the Theatre
  - 8 The Continental Drama of Today
  - 9 Study of Modern Drama
  - 10 Modern Dramatists
  - 11 Masters of the Drama
  - 12 Aspects of Modern Drama
  - 13 The Theatre in a Changing Europe
  - 14 Edwin Björkman
  - 15 Edith & Warner Oland
- ماكملان . نيويورك ١٩٤٩  
نيويورك ١٩١٣  
نيويورك ١٩٣٣  
نيويورك ١٩٣٠  
من مسرورات جامعة ..  
من منشورات المؤلف نفسه طبعة ١٩٥٣  
طبعة نيويورك ١٩١٤  
لنفس المؤلف طبعة نيويورك ١٩٣٨  
طبعة شيكاغو ١٩١٤  
( الطبعة الثالثة ١٩٥١ )  
ماكملان ١٩١٤  
نيويورك ١٩٣٧  
١٤ - مقدمات ترجمات مسرحيات سترندبرج  
الانجليزية وخصوصاً : ترجمات :



## جبهة الغيب

لشرف فارس

## و"ميراندا"

لألسن

### تمام الدكتور محمد غنيمي هلال

يعلم القارئ من دواعي الأستاذ بشر فارس بالطابع  
الرمزي الذي يتميز به في شعره كما حرص عليه كل  
الحرص من مسرحياته ، قد قصد مع ذلك إلى  
الحد الأدنى من الرمزية في إطار المطلق - بين  
الرمز والواقع من مبدئى ومرضى والجماعى . وهو ينفى  
الينا بذلك في تقديمه لمسرحية هذه بقوله :

« الدنيا حقل النضال ، النضال اضطراب جوه  
اضطراب . فالمرح الذي لا يفتق فيه نفسال  
الابطال فعلا وقولا ، إنما هو مسرح كلاب ، فاني ،  
إذا أعطى لا يفتى » .

ولتقويم عمله في ضوء ما قصد إليه في قوله ،  
ننظر في المسرحية : موقفها ، وشخصياتها ، وهدفها  
الرمزى ، لنحيط بذلك محلها من الادب الرمزي في  
صورته الناضجة .

والمرحبة تغلو من اى تحديد للزمان والمكان ،  
سوى الجبل الشاهق - العالية - والسفح الاخضر  
دونه . والحدث مهم كذلك حول اسطورة صعود  
ملحمى لتفترق في أعلى الجبل ، للوصول الى البيت المنقور  
في أعلى القمة ، وقد ثبت فيه شطب أبيض قدس  
زرعه شيء مجنح ، « من اكل مثبه وهو ند ظفر  
بالحياة الأبدية » . ويتعلق الى هذه المسامرة

« جبهة الغيب » ثائية  
المرحبتين اللتين فهمهما  
المرحوم بشر فارس . الاولى  
عنوانها « مفرق الطريق »

وظهرت طبعتهما الاولى عام ١٩٦٨ . والمرحبة  
الثانية ظهرت عام ١٩٦٠ . والاولى في حوارها  
الرمزي توحى بنبل الوجود العاطفى حين يترفع  
عن مجرى المألوف في العلاقات الحسية الزمنية ،  
فيسمو عن ملهارة الحب العادى المألوف ، ويحقق  
به المزم ذاته من طريق الفكر يقسود الادادة في  
عروجها الى ما فوق المادة واوشاها التي تجلب  
الناس الى الاذنى . ولا شك ان ثم صلة بين نوع  
الخلق المنشود في تلك المسرحية والمرحبة الاخرى  
التي تقصر عليها هذا المقال .





اخفاهما لن يسطع عزيمه « فدا » ، لان له شأن آخر .

ولا يجد الجميع اذنا صاغية نصحبهم فدا بالعدل عن الصدود . فتهدد الامام كرجاوات زينة « كلها تموت على » عزمه الاصم »

وجد في آخر هذا الفصل - الذي يسميه المؤلف : الرحلة الثانية - بى « فدا » ذا حى مرفف ، وعاطفة حب قوى مع « هنا » . وكانت فى الجمع من قبل . انها لا تجرؤ على الجهر معارضة فى مفارقه ، وهى على النقيض من « ربه » ترى ان المفارقة ليست عابثة ، وان « فدا » يقوم فيها بواجب التزم به امام نفسه ، ولكنها لا تستطيع مشاركته الصدود ، وتأسى لفراقه . فقد انفقت معه روحا ومدا ، وقصرت دونه فى العزيمة . وهى بذلك قد حققت شرطها من فكرته ، فهى اقرب اليه من تلميذه : هادى . نادا لم تكن قد استطاعت الصدود ، فهى لم تستنكره . وحسبها انها ارادته . ولهذا كانت اهلا لحب « فدا » دون « زينة » التى تنكرت للمدا ، ضنا بحبيبها . وحرصا على نفعا .

بى « فدا » حبيبته « هنا » بصد وداع رفيق . ومدا ان بلى كل يوم بحجر يدع القوم منه .



وفى الفصل الثالث - المرحلة الثالثة - تنتظر « هنا » نتيجة المفسامة ، و « اناوة النصر » وتنتظر ان تحيل شوكة الهجر الى براعم تنشرها فى « حجر شجرة يسب عودها وفسا » . وهذا المود اليابس الثانى ليس سوى « فدا » ، وساورها عليه القلق - ولا يسقط الحجر يوما ، فنحنظر « هنا » .

وفى الفصل الرابع يعود « فدا » . لقد احسدت عليه مضايق فرجة عشب الخلود فى الاماى ، على تصاعد سحب الحقد من البشر . واعيا بالجهد ، فساقته هفة الحنين الى الارض . لقد آمن فى العلو ، متمردا على طبيعته ، ولم يتزود من الارض بقدر كاف للوثية . انه صعد دون جدور ، فاحقق . ولكنه لن يستسلم للاخفاق . فيصعد من جديد الى القرى بعد ان فقد « هنا » . وتنبه « زينة » الى انه سيعصد مكيلا بقيود الحق . ولكنها

على المرحية : « فدا » . وتفتتح المرحية باهائته بتلميذه : هادى ، ان يرحل معه ، ولكن سيدة . على ابيه للمفامرة ، متوجس ، بخفاف الوقت لبريد . وقيل « زينة » تمارض فدا فى مسروبه بالمرود . وهى متعلقة به ، ولكنه لا يستجيب برجاوات . ولا ليعمها . بل لسبب اخر لحبه ، وعقب ذلك ينتفىص الصبح ، ليتدفق الفلاحون ، يقدمهم اعيانهم . ومع الفلاحين اموال العمى ، وكلهم اعجاب وخشية تجاه المالبة . ونظام ان اليوم يوم عيد ، حيث تخف القيود ، لتتعلق الرغائب الجيسية ائلافا وانفاقا ، ولها ومسرة ، وتحلا من الرهبة التى فرضتها قيود العام وقوانين الحياة الرتبة . والامام رمز هذه القيود والقوانين . يظهر بحدرد الدهماء ان يوشاوا فى السرات حتى انتهاك الحرمات . ويتقبل الجميع امره بشيء من الامتعاض . وفيهم « زينة » ، تحم عن الرقص حين تدعى اليه أولا ، وتلى بعد ذلك الحج الجمع ولكن فى تناقل ، لان من تحبه - فدا - ذاهب للمفامرة التى اخذ نفسه بواجب القيام بها . ويدهش الناس ان « رجلا يصعد » . وفى المرحلة الثانية - الفصل الثانى - يحايه فدا هذا الحشد من قومه ، بانصاط ساوكم المحنفة ، وعلى راسهم الامام . وهو بمضطد بهم جميعا فى الراى والفتن . ولكن على درجات متفاوتة . فهو حارا سبب تلمذه هادى ، على الرض من . واذنانه شردما على . لكنها لا تضر عزيمته .

حسب زينة انها قدوم على جهلهم ، ويجري بى تعويق عزيمته ، لانهما تويده لها . وهى لا تحب فى الواقع سوى نفسها . على انها ليست من معدنه . فمليها ان تهب روحها له ، امجسها لا اقتناعا بيمين . وبما انها وقفت منه موقف النقيض فى الراى فهى تنكر لذات نفسها حين يردا بحد معه . وهوب ان حجاب مكانا فى قلبه بعد تنافرها معه فى المبدأ الذى كرس له حياته .

اما موقفه من الامام فصوقف المنحدر المفامر امام من يمثل القيود ، قيود الجبروت والقهر ، سواء للقوانين ، ام للشرعية .

والفلاحون صدى ضليل للامام . لانه راى خلق الدهماء ، ومسيطر عليها . ويحرص الامام على ان يصب الناس فى قالب واحد ، قالب الخضوع والتقليد .

وفى المرحية انه كان قد سبق « فدا » الى الصدود للتدوق من نيات الخلد شخصان . ربح احدهما كسيحا ، والاخر اعمى . ذلك انهما صعدا طلبا لمنفعتهما الخاصة ، فضلا للتصد . ولكن



اس

والامعان في الاسفاف ، لا يد من وجفة ، من عمل  
الاف يهر ، غنى باتواع الآلام ، كي يجعل الانتظار  
تجته الى الاعلى . وهذا طريق التضحية . وهذا  
الطريقان يمر منهما القول :

« السعاد تستهوى خلقا بدأ ، وتارة تفويهم ..  
الا من يسلب الفحة » .

ومبيعة الارادة في الشعب هي التي يثور عليها  
قدما مدمرنا اياها بالخلق الوعر الذي يؤمن به  
فكرة ومبدأ ، حين يتوجسه للامام ممثل خلق  
الدعاء :

« اتمم ، ولي عليكم ، منطحين هنا ، يهتدرك  
اردافكم سيمع نحو ( في انفجار ) ان الاعصار ؟ »  
ويجيبه الامام :

« هذا السهل يكفينا » .

فيرد فدا :

« يا له من شاهد على بلاهة السهولة ! » .

والتعارض بين هذين النوعين من الخلق هو  
دعامة المرحية ، وهو معيار قيم الشخصيات

تمجيب بصلابة عزمه . ان « زينة » قهمت الآن  
غايته : لقد تار على خور عزيمة الشعب ، ورسائله  
تربية الارادة لدى الآخرين ، وهذا طريق السمو  
مالبشرية المتكسبة على الارض . وما الموت الا امر  
عارس ، لاهوان فيه ، مالم يكن موتا بحث سر الظلم  
و الجشع . والحياة بدون مسعود هي الموت .  
ومن ثم تدرك « زينة » انه كان يحبها حين قسا  
عليها وانكرها . فقد كانت قسوته عليها نوعا من  
الحب ، حب تقربها الى سمواته باخلاصها لذات  
نفسها . وهو نفس المبدأ الذي ذكر به على قومه .  
فهم جميعا ليسوا أهلا للحب ما داموا عبيد شرعة  
الجبروت والقهر ، ضماف الارادة ، يقبلون الظلم  
باسم القدر والاستسلام للمعسر ، على حين هم  
الخالقون لمصائرهم ان ارادوا . فهم اذن صانعو  
قيودهم . وهذا سر حنقه عليهم وضيقه بهم .  
ولا بد ان يكون فدية له . فبدأ مغامرة رحلته  
الخطرة ، ليرى بهذا الدرس ارادتهم .

وفي الفصل الاخير - المرحلة الخامسة - نراه  
وقد سقط ميتا من اعلى الجبل . لقد اسرف على  
نفسه في القسوة ، فانهزم ، وحسبه انه لم يخلد  
الى الارض كغيره . وكنت مغامرته بمثابة شحذ  
عزائم الشعب الخائرة ، ولكنه اخط طريقا يصعد  
في معمرته اد اغوريه . المبدأ هو الرقى  
والاحسان . فمضى في مسعى من اجل  
ليس من سمعها . ولكنه سر . وفي هذه المرحلة  
الطريق للعرمان كي تسلك في الوعر من مسعى .  
وعلى انزله . وهو طريق بحثه عن  
المهانة على الاحوال . ويتفحصه على  
بهجه . ليخطو في الطريق حذر من  
الحسرات في نفس « ربه » . ونجم السعور بلدغ  
الطموح . فقد اصبح قومه ينظرون الى الاعلى  
ويحدثون في العالية دون خوف . وهذا نصر ،  
وهو الطريق للافلات من الحبال ، وللتحرر من  
اسطوره الزمن ، كما يعبر عن ذلك تلميذه هادي ،  
ثم القول :

وفي ضوء هذا التلخيص السريع يتضح ان  
الموقف في المرحية فيه لحبصوقية في مظهرها  
فحسب ، ولكن الموقف في جيوهره اجتماعي  
وانساني . ففيه معارضة انماط مختلفة من الخلق ،  
بخلق البطل : فدا . وخلقته يتجه الى « ايقاظ  
الشعب ، والايحاء اليه بان يفكر فيما هو اعلى من  
حياة رتيبة خاضعة مسفة . فلتكن مغامرته بلرة  
لعراس جديد . فامام الانسانية - في المرحية -  
طريقان يهيبان باليول المختلفة : « طريق بغوى  
وينش ، وطريق يظهر وينجي » . طريق الحياة  
في السفع ، وطريق تجسيم الارادة فوق ما تستطيع  
وهما طريقا الانراط والتفریط . وحيال القصور ،

على صوف العلوم ، وبحمل على الأذنان ،  
ويقيد الزنائب « في حفاظي الجين » .

وفي خيال فدا أن أسطورة عشب الخلد قد  
أدلت الحياة ، فخنقت ، وأمحي وجودها الإنساني  
بى لحاب « ساذعها بمع الأفراح وبه الإحزان »  
ولا دواء سوى القضاء على هذه الأسطورة ، وقض  
سرهما ، كلات تحكم في النفوس ، أو يتحكم بهما  
المستبدون . فها هو ذا يخاطب العالية :

« .. هنالك في المليء عرفت كيف تقفين  
المتنع ، فظلت تأويهن به ، من وراء ضباب ،  
حتى شل عييدك ، ها هنا ، مطروح تحت جاه  
لا يرحم .. أنا في قدرتي اليوم أن أجرد المتنع  
من صله فافصحه في ساحة الواقع » .

وواضح أن العالية رمز ، وأن سر الخلود فيها  
رمر كذلك . وارتج من ذلك أن مدا ، سحق  
بأنهما الأسطوري في نفوس الشعب ، كما يفهم  
نقيضه من أمرهما ، وقد آلى أن يقضى على هذا  
المفهوم المشبوم الذي صب الشعب في قوالب  
« الأحكام والسنن » السائدة . أما هو فينشد  
بوره الزنائب تحقق الوجسود الإنساني العزيز  
المشغول ، في غير جحوت ولا سفة ، فحياسة  
عدم ، في أعين حب عبيها باسم  
أسطورة ، يصحح هو نفسه أسطورة ، وهن قيود  
عبيها ، يحط بها . وفي مكانه أن يتحرر منها .  
يرتد إلى رظم مسلكه الثار أو المنسود ،  
سبب « براند » ، ولا التزام الوسط ، بل  
القوة التي تخلص إلى وثبة جبارة :

« .. الحياة قياضة .. هل أسمر شطيفها في  
لوح الأحكام والسنن ؟ هذا هو الجين ! هل التي  
بها إلى جرح النفس أو إلى زوايه العقل بصرفان  
بعضواها ؟ يا للخيال ! الحرج هرب من العقبة ،  
أرزابه بابها .. لتخدر شهامة الرجل .. أنا  
أتحكم في شحنة الحياة أصررها إلى غاية » .

ويحرص المؤلف على ترك عقيدة فدا طفيلة ، كما  
يحرص على ألا يحدث تلك الغاية التي يتحدث  
فدا عنها .

وموقف فدا في المسرحية ، تجاه أنماط السلوك  
الأخرى ، يذكرنا في وضوح بصوفيات براند في  
مسرحية « براند » لابسن ، حين يحدث « أجنار »  
عن موت الشريعة في معناها الذي يستغله ضعاف  
العزيمه والمنموذون ، وعن ضرورة تجديد خلق  
الشعب لنجاته من البوعة ، في نعمة دينية ، يذكر  
فيها الكنيسة ، ونظام الدين ، فيثوم أجنار أنه  
داعية إصلاح ديني ، أو أنه صوفي مسيحي ،  
فيرد براند :

فيها ، وتكرر صوره على لسان شخصياتها  
المختلفة .

ومنذ بدء المسرحية بقنا المؤلف على الغاية مر  
هذه المأمرة ، فهي مفامرة هدفها تربية الشعب ،  
وثمنها التضحية . فحين يقول هادي - تلميذ  
فدا - :

« لكن الموت يوصلني في شباك هذه المأمرة »  
يجيب الأستاذ :

« حسيك أن تكون سلكت في الطريق » .  
ثم يذكره بمشقة المأمرة :

« هادي ! أن تهجر الغيبة بصد أن غلظت  
الصحراء في فؤادك ، ذلك عود من مطرح سحيق »

وهادي يقتصر على التفكير ، ولكن عزيمته  
قاصرة عن التضحية ، وهو يشكو لاستاذ فدا :

« .. أراي ، كما كنت ، أخشع لحركات  
الناس ، أرضي بها جارية على سبق هو هو ، يوما  
بعد يوم .. حيرني ، استاذي : لماذا تألبت القشور  
من جرد ؟ » .  
ويجيب فدا :

« أب نفسيها ولم بعد قط : دم ! »

وأعنيه الخصومة من المبدأ - المبدأ  
سورة سرعه أيده العزم - المبدأ -  
فدا ناثي على القضاء ، كما تلمحه  
والدخول في رايه ، حطفت ما قد تم  
القضاء :

« ذلك الحبل المحلول ! أنسل من لحي مشعوذين  
( يتفكر في الامام ) سبكت الاعيهم مصارج  
الصلي - ( إلى التليف ) ركنتم إلى الجبل ،  
تشدونه إلى رقابكم بأقفار ربها صبر الزام » .

وفي هذا اللون بين مدى بوره اعصبه في  
وجه الامام وبعده . وبن أن الأعب « لاسبقون  
التم الا على من بهجر الهم فطاردهم » . وسكر  
« الارادة المسعة » لدى الدهماء والطغام من سواد  
الشعب . وعنده أن الشريعة قد فقدت أثرها ،  
فهو يرمي الامام بأنه « سجان شريرة قد تقلى  
ظلمها » . وحين يرميه الامام بأنه ملحد ، وبأنه  
إلى من تجري ركائنا ورفعات ايدينا وزمزمات  
الشعاء ، يرد عليه :

« إلى العالية ، حيث الله غير موجود » . وهو  
لا يتكر الله ، ففي كلامه متسع لتأويلات صوفية  
كثيرة ، ولكن نعمته في الثورة على القضاء غير  
صوفية بل ذات مغزى اجتماعي أولا . وهو ناثي  
على شريعة الجبروت والقهر الجملي الذي يعنى

ونفس الخواطر السابقة هي محور الموقف في مسرحية بشر فارس كما أراد أن يكون . وتراعى اصداؤه هذه الخواطر مباشرة في حديث فدا ، حين يوجه اليه الامام هذا السؤال :

« هل تألب سقطان الشرائع ؟ » ويتهمه بأن السرنج .. « صخور ريب اب تحفرها ، ورفع رعونتك هباء .. حتى تستبد بنا وبالكون » . فيكون مما يجيب به فدا :

« .. الكون مبدول لنا ، ليست اتفاسنا رغبة له هيته . اما رواقه المشحونون بتراويق العيث فلا يطش تحت الا شافل الجسد » .

وكان الشغب لم يفهم مقصد فدا ، وكان بشر فارس يقصد بذلك توكيد سمو دعوة فدا عن مستوى الدهماء ، فيجعل امرأة تقبول لآخرى تعقيا على كلام فدا السابق :

« اتحصين ان جسمك تقيل ؟ » ويضحك منه الثقيف . فلا يبالي فدا بضحكهم ، قائلا :

« لنجعلن البهاوي والواؤا نهضة سهوله .. غلاف زلف وزخرف خداد .. لكتنوز الحقيقه في لقبه بشر فارس ) .. ان تنفذ لان ضواؤكم قلما يتحرك نهما ( مهلة ) ان الاء الى احكامهم بذهبها تلق بين رفع بصرا صرخا ما يطنى فتكسر ، ومعه ينكسر العطن الخبي » .



لنلاحظ ان نفس تناقل الاجسام وأرواء العطن الحفي من الصور التي أوردتها إيسن في مسرحية ( براند ) .

وكما يتبلور الموقف حول رمز العالبيه في مسرحية بشر فارس . سبور المونف كذلك حول رمز الماعرد بالصمود الى كنيسة الاعلى ، كنيسة التاج في قمة الجبل . وهي الماعردة التي يقوم بها راند . يسمى جمعه .

فعلی الرغم من ان براند في مسرحية إيسن قسيس ، يمارس سلطانه باسم شريعه لم يحددها إيسن ، تظل افكاره مدنية علمانية ، اجتماعية في جوهرها . ومفزى موقفه فيها هو نفس المفزى في موقف مسرحية بشر فارس . فحين ينهر القوال بالعالبيه . ويغف منها موقف التشجيع اللق ، يعقب على قوله هادي ذو الإرادة القامرة :

« كلا ! لست خطيب الترهات ، ولا اتحدث بوصفي واعظا كنسيا ، لا اكاد اعرف ما اذا كنت مسيحيا ، ولكني اعرف اني رجل ، واعلم اني ارى راي العين المثله التي تاكل نخاع البلد .. » .

وبعد ذلك يتأيل من نفس الفصل الاول من مسرحية « براند » لآيسن ، يقول براند أيضا :

« .. ادافع عن حق ما هو خالد ، وليست العقيدة والكنيسة ما اريد ان ادعم بعملي .. ولكن من كل اشلاء النفوس ، ومزق الفكر المتتوية ، وبفسادها هذه الرعوس والايدي ، سينجس كل ما يتجزأ ، حيث يمكن ان يرى الله وجهه ( رجل الله ) وعمله العظيم ، وحفيده آدم شابا قويا » .

ثم يضيف « براند » بأنه مرتبط بهؤلاء المشدودين الى لاس ، عررب منهم . كنه شمشون في منزل الفاجرة ( ديلة ) . وكذلك يذكر براند ( في نفس الفصل ) أنه صافر ليشهد جنازة ، فيسأله « اجنار » عن هذه الجنازة ، فيقول :

« جنازة احتصار الله المسيحية الذي تدعى انه الهك » .

ومن خلال افراح العرس التي دامت ثلاثة ايام ، يصبح براند في وجه الشعب الذي اسم نفسه لشادات الارض :

« واهأ ! اعرفكم حق المعرفة ، اسماء النفوس الماتة ، ويا ذوى الخطوات لتملة ! ان دواؤكم جميعها ليس لها من القوة الجندة ، ولا من صرخات القلق ما يكفي لان تصل الى السماء .. وليس فيها من اصدااء الدعوة المفروضة اكثر من تعني لقمة العيش » .

فالذي يعوز الشعب - في نظر براند - هو الإرادة ، وهي سبيل ارواء الظلم للنهم للذي الشعب الطموح ، كما يقول براند في الفصل الثالث من المسرحية المذكورة لآيسن :

« ينسى الناس ان بالإرادة وحدهم يجب ان يرتوى اولوا العطن ، عطن الانتصاف للشريعة » .

ومن اجل ذلك ، يهيب بالشعب هكذا في الفصل الارب :

« هلم الي اذن ، ايها الاجسام الثقيلة ، فمن الوديان المفلقة هنا ، راسا الى رابلي عونفسا الى نفس ، لنحاول مما القيام بالجهد الذي يطهرنا ، ليس من حد وريب . فلتكنك الاوهام ، ولتحي الأرادة ، وهي الاسد القتي ، فليعمل من يشدها السيوف او الفئوس ، كل يستطيع ان يظهر بهمته على سواء .. »

« بالله لا يخفى من الأبد . سر مقلعه لن نرحم  
شمس طغمتك حولي . انما انت التي ترشدني  
الى بابي حين نقذف في همني شعاعاً غصاً جيلته  
من براك ، فوجد في رجولي نفعاً ، الحق » .

والدهماء تنطلق إلى الأعلى ، إلى العالمة الرمز  
في خشوع وتوجس ، تود في طوحها لو يفض  
مستودع سر العالمة ، ولكنها تحمل لعل الكبر  
والاجلال ، ويظل معها في السفح ، ولا ترى في  
نظلمها الا الجانب الحيواني ، فالأعلى ليس سوى  
مستودع للذ . وتعجب الدهماء حين تستمع إلى  
صوت قذافي ياتكناه السر . فيضح احدهم  
ذاعلا : « رجل يصعد » . وقد رأينا من قل كيف  
يفر هذا إلى رأس هذا السبع من عفاه وموعه  
أرادته ، والتجاذبه إلى الأدنى ، ويتميز القسوال  
من السعال من نغاي غرض . هي من

وعسدير رمى بدمي  
عند حقل من الفن  
نزهة الأرض من سقي  
أنا أسطورة الزمن

•

عند حقل من الفن  
رفه خفة النعم

وعلى نحو ما رأينا من معنى الخواطر في مسرحية شرافرس - بسبب - من حيث المسرحية كلها ، ومما نبهت على حلوله ، حدث انساني مجرد في السقراطية ، فاللحرجية مراعاة أفكار في مجال التجريد ، وفي ميدان المطلق ، ويفترض المؤلف سلفاً ان الموقف مجرد من تفكير القارئ ، ومن الفيلسوف القادر على وصل هذه الخواطر بعضها ببعض ، فهي اذن الرمزية الطليقة ، حيث نجد الخطرات الشعرية الوحية منطقاً يقصد فيه المؤلف الى التعميم والتهويم ، وليس لدا في المسرحية ما من من الواقع بقدر موقف فدا وتلميذه ، ولا حب زينة المستأثر الغلب ، ولا هام - ب اربقي انهد - للاحول فدا عزوف من زينة الى وله لا يروى امام هنا .

وعلى الرغم من ذلك نراه الخواطر خيوطاً بنسجه المؤلف في عالم المنطق الجرد ، فمنطق فدا ذو مستوى خاص به ، يصطلم مع منطق الشخصيات الاخرى المشتركة معه في تبينه ، ومن خلال هذا الصدام نقاشي قضاياء عامة تعيش في دوس مجتمع فدا على اختلاف مبهوتاته . ويظهر نوع من التطور في الموقف من تنايا النقاش والصراع الفكري التجريدي ، ويظل هذا التطور منطقاً اكثر منه نفسياً .

عز مشوار من معنى  
هو يحيا ولي علمي

نزهة الأرض من معنى  
من غرامى بمعنتي  
أمل مضافة اليه  
لغنى الغضب في كفى

أنا أسطورة الزمن  
تاج وهم من الهمم  
ضيف روض بلا فنن  
قسود في دجى الضم

و « زينه » الرافضة في الفصل الأول بمثابة  
الرمز لهذا الحرص المأذى . ورفضها بمثابة لذع  
في الشعور ، في نظر القول ذى الضمير القلق ،  
حين يطلب منها أن ترقص ، قائلا :

« .. وهذا الصعيد شراب النداء ، ذي جلبه  
البدن فرعه . وعلى وجه العمل نظوى فافذى  
زفرانا » . ولا يضيق الإمام  
ترقص ، لأنها هدهدة للمازئ  
اللدائذ ، وفي سجع الوجود . فهذه البهجة لأخسر  
سها متى لربما أعسد . وم  
أعوى في وجه الإمام المرحم

وعلى الرغم من ذلك نرى  
العلاخين رعه مسترد نحو  
أحدهم على ذكر اسجع

« أمته غذائي أم أبا الذي .. »

ويظهر القدي لدى احوال حاشية في عبارته وفي  
شبيده السابق . وهذا نوع من السخرية مع ورد  
فدا المرمعة لجيبس العلاخين من موزيه راديه .  
فهم بحاجة الى رجل ، والى مغامرة . ولن تجدى  
النصائح ، بل لا بد من قدوة .

والكسحج والإعصى بمثابة تجسيم لجانبين من  
جوانب النقص الخسباني لدى الشعب . فهما  
مستأثران تموزهما بقطعة الباطن - على حد تعبير  
فدا . والأول منهما رمز لثقل الأداة ، والثاني  
رمز للفلفة عن الآخرين . وهذا ما يصير عنه الإمام ،  
يهد أن يبط حمة فدا كي يقدم عن المغامرة :

« .. تأمل فيهما : ( يومىء الى الكسحج ) هذا  
نصيبه قديان عصف بها رعدة الجزع .. (مهلة .  
يومىء الى الإعصى ) أما هذا فأصبح نظره لاينور  
الا في انحلاله الباطن » .

« وفكرة الكسحج والإعصى ، وإن كليهما يتم  
صاحبه كما يمكن عنهما بشر فزرس ، مشهورة في  
الاجيل ، ولكنه يستغلها رموزيا في (المعنى السابق).

على أن بينهما وبين فدا شبهة يضيق به الإمام  
كذلك . فمبدؤهما الخلق الفرد في وجه جبروت  
الجماعة على الفرد . ذلك أن فدا ينشد الخلاص  
في قدوة فدائي مغامر ، وهي سمة مسلك الفرد  
في وجه الجماعة ، على حين يحرص الإمام على  
مبدأ طمس الوعى الفردى ، كي يساق الشعب  
سوق القطيع ، في حين هبهما كهم فدا من حيث  
الفرد ، ولكن تفردهما إنانية ، على حين هدف  
فدا اجتماعي ، على نحو ما أشرنا في معنى الموقف  
الإمام للمرحية ، وكما يتضح من حديثنا في بقية  
الشخصيات وتطور موقفها . وهذه الوشائج بين  
الإعصى والكسحج من جهة ، وبين الإمام وفدا من  
جهة ثانية ، هي التي تجعل لهماين الشخصيتين  
وظيفة مبه في الصراع الفكري التجريدي  
للمرحية .

وأما كان القول أشد القوم حسانية في  
برحمته لعلى الحسى ، في نفوس العلجس ومودهم  
لأنه اخو القيثاري ، ولقيثاري وظيفة نفسية في  
إثارة الخواطر . فلانغام سبيل السمو بالمازئ ،  
وإثارة الشاغل نحو المجهول ، وشغل الهممة في  
يتم المعامرة . فبره ترى أنه « لا يرد الرمح الا  
عند » . على أنه مخرج أمامه انسيق  
« ساء القيثار » ، وحين تبددت التفاتات خارت  
عزجه فدا ، وتقلته أبرة الحقد . وانغام القيثار  
مستعارة من « مساعير احشبار » فتدفع

« هذا الصغار الحشبار سقام الوحشة في  
سجده » . لكن جردته في انون الدماء بلع الحانة  
فدا عذبة من « نسل الحشرة » .

وهذه الحشرة تقبض الى ولوله لدى الصعاء .  
ونرى سحما بها الهمم ابي سيقى أعسره  
فستلخ ابي دوار المحسرة . فيقول الفلاح مسيرا  
الى القيثاري :

« هذا تكرهه .. يكي بغير دموع »

ويجب هادئ :

« لأنه من صمت الحنة يستنطق العبرة ، ولكم  
يترك الوولة »

وتعجب زينه .

« لا ريب انكم أعداء الدوار »

وفيما يخص القيثاري والقيثار ، نحن في مجال  
الرمز المحض ، وفي مجال صوفي كذلك ، إذ يرى  
الصوفية السماع أساسا لسمو الروح ، ولكن  
المؤلف يجعل لقيثار وظيفة فنية أيضا لارتباطه  
بمغامرة فدا ، وبمشاعر الجماعة .

وشخصية « ربه » لم شخصية « هنا » ،  
أشد أرساطا بالموقف والخواطر العسمة والآراء

مشاعرها ، او تجزئ جهودها ، تى تتسق  
مشاعرها مع من تتعلق به .

ولكى تكون هى نفسها عليها ان تعتق ميلا  
التضحية ، وتسلك طريق المحبة ، ماضية فى  
الشوط حتى النهاية . فها هو ذا قد انصحبنا !

« هبى نفسك لنفسك ، هبى لك اولاً .. لا تعظم  
الهة ولا نتجع الا اذا وافقت معدن الذى ينتابها ..  
هذا ضارب القشار بعد علينا وقد تنسم الاحداث  
من فوق الى افاق ، فيقول : هنالك اله لم يرض الا  
بلحم ابنه وما قربانيا .. الشمس تحترق لتشر  
النشاع » .

وبهذا اليدا نفهم هذا الحوار بينه وبينها :  
فدا : جيب . ان تهبى نفسك لى اهن من ان  
تهبى لنفسك !

زينة : لا اجدى الا ساعة اقيم فى طلبك ،  
اتعقب طفراتك وهذاتك .

فدا : طل يلزمى ، مانعه ؟ .. هل اجر ميتة ؟  
زينة : جرعه . ان الهوس الدائر فى سمالك  
كفيل بأن يبعثها  
فدا : الحياة لا تانى من الخارج .

وبعد .. بفسك اولاً ، بدكرنا بعدا  
براند فى مسرحية ايسن ، وهو ميلا يتكرر فيها ،  
ومعبر .. ح . ك . انت نفسك اولاً »

فدا : لا سانية المترجمة ، تحس فى  
عمور .. ولكنها تتردد فى سلوكه .  
.. ح . ك . وهى لذلك  
.. ح . ك . ان الحب الذى يعورها هو  
حب القسوة عليها كى يبقى . وهى مسود تنق  
وميل فدا فى اعتناك التضحية ، وفى العريضة  
المحردة . ونوع مسود الحب هو الذى محه الله  
اسه فى المسيحية ، فقد احبه ، ولم يرض بسوى  
دمه قربانا . وهنا ايضا تعود الى « براند » ايسن .

تقول « ايس » حبيبة « براند » له فى الفصل  
الثالث من تلك المسرحية :

« ولكن سيهجره كثير من النفوس اذ تتطلب :  
( الكل او لا شيء ) » .  
ويجيب براند :

« ما يدعوه العالم حيا ، لا اريد ولا اعرفه .  
انما اعرف حق المعرفة حيا كحب الله ، وهو حب  
ليس مانعا ولا وديعا ، بل قاس حتى احوال  
الاختصار ، يريد ان تكون لكسب الدلال لطعام .  
ففى الزيتون ، بم اجاب الله ابنه الدراع يتوسل  
الى غلات : اتزع عنى هذا الكاس من العذاب :  
هل اتزع منه الكاس المرة ؟ كلا ! فكان عليه ان  
ان يشرها حتى النهاية » .

الفلسفة لدى « فدا » . وكلاهما تمثل نزعة  
خاصة تتيح لفدا ان يقضى اليها بأرائه ، وكلاهما  
مفتاح هام لفهم الموقف فى المسرحية ، ثم لفهم  
شخصيه فدا نفسه . ولذا نتحدث عن الشخصيات  
الثلاث معا فى ارتباط بعضها ببعض .

ممد بدء المسرحية يبدو « فدا » ارادة خالصة ،  
وعزما مشويا . وحول هذه الصفة تتجلى قضائيه  
وتناقضه ، وهى سبب اعجابنا به ، كما انها سبب  
اخفاقه فى النهاية .

وليست العزيمة او الولوع بالمغامرة مجرد فكرة  
عابرة لدى فدا ، بل هو ميدوه الذى كرس له  
وجودة . وهو لا يشره ميلا ذاتيا فحسب ، ولكن  
بمناة شمار اجتماعى يتحقق به وجوده ووجود  
مجتمعه معا . فهو الميلا الجوى الذى يجب ان  
يبرا به شعب منى بشال الارادة . ولن يتحقق  
هذا الميلا بمجرد التسليم به او الايمان به ، بل  
لا بد من القيام به عملا . ولهذا ينتهى الى وجوب  
التضحية ، التضحية بالنفس . ولكن النفس  
لا تساوى التضحية ، ولا تجدى تضحيته ، الا  
حين يكون وجودها ترى الجوانب ، بحيث تكون  
فى تضحيته قدوة . فيدون حمية ، لا رسالة  
لانسان . ولن يعرف امرؤ ماذا يكون القضاء ،  
ولكن قد كتب بحروف من نار ان على المسره ان  
يحقق فى المحه صلاة رب ..

ولا نجاة بالمساومة . ولن يقضى حب عرو .  
اذا لم تستطع فلا عليك ، ولكن لا مفر اذ ..  
وياسم هذه الأفكار يقف فدا موقف ..  
الفلاحين المثلين لدهماء الشعب . فى المسرحية  
كما سبق ان ذكرنا . واشد ما يضيق به فدا هو  
الحلول الوسط . فلا شيء دون التضحية بالدم .  
ومن وقف بارادته دون ذلك لم يحقق ذاته ،  
فليس اهلا للحب ، لانه ليس حيا ، ولان حياته  
موت . وهذا سبب سخطه على « زينة » فى  
المرحلة الثانية من المسرحية . ففى فوق الدهماء  
لتعلقها بمن سمت ارادته ، ولكن مسؤوليتها اكبر ،  
لها لم ترد هذا السمو بعد ان شمرت بالقلق من  
اجله . ولذلك فهو اصم على نداءها له . تقول  
زينة فى المرحلة الاولى :

« حبه لى .. هل استطعت ان اثيره ؟ هل تهز  
السمة فعليا من رخام ؟ نوح ، تعوف عنده  
فنعيه » .

وفى « زينة » شطر شمعى بانعائها الى اللهو ،  
ورقصها ترضية لسرة التليف ، وشطر تتجاوز به  
احاسيس الدهماء ، وتتفرد دونهم بالتعلق بفدا فى  
تساميه . وكيف لفدا .. وميدوه ما ذكرنا - ان  
يرضى منها بالموقف الوسط ؟ عليها ان تكون هى  
هى اولاً ، اى تحقق ذاتها بجهدها ، فلا توزع

وما أشبه إجابة «زينة» بطلبها من فدا أن يرفعها إلى سماواته -فيما سبق أن ذكرنا لها من نص- بإجابة أنيس ليراند :

« نعم ، لكن الأمر كما تقول . أه ! ارفعي إلى حيث تصعد ، فإني إلى سماواتك في الأعلى ، لدى قوة الحميا ، ولكن دون بسالة . احبسنا يعمروني خوف ، وأشعر بالدوار ، وتثقل بي قيعامى نحو الأرض » .

ويكتب ليراند على قولها بأن مبداء في التضحية عام للانسانية جميعا :

« أى أنيس ! هذا أمر لجميع الناس لا حل وسط أبدا !! فالطول الأوسط حين . وبين الإنسان عمله إذا وقف به دون التواء ، وفي نطاق الشكل . حكمة يجب أن تتحفظ ، لا في مجرد القول ، ولكن في سلوك الحياة » .

وهذه القوة عند ليراند هي ما يفهم من معنى الحب ، أو هي نوع الحب الفضل عنده حتى تستقيم الانسانية - شأنه شأن فدا تماما في مسرحيتنا - وهو لذلك يسخر من الحب في معناه الدارج الذي تتحلل به ميوعة الإرادة ، ويتحدد لعله الدلال على الحياة .. يقول ليراند معقبا على ما قاله الطبيب الذي يسمحه بـ « سحر » - سلكه ، وبالتخلي عن قوته :

« الطريق خسق وعز ؟ يهجر ويهمل بالحب . ويتبعون الجميع الداول الآثم ، متعمدين كذلك على الحب ، ومن يري غايته دون جهد ، يأمل في النصر عن طريق الحب ، ومن هو على عتبة في صلال ، يتلمس له ملاذلا في الحب !! » .

وترد هذه الخواطر مرارا في مجرى مسرحية أنيس ، كما ترد مرارا كذلك في مسرحية بشر فارس . ولنتكف بذلك شواهد من مسرحيتنا . يقول فدا ليرنه :

« ميزان الحق لا يتبدل إلا بعد خوض في هول المحن .. » . وكذلك :

« أحب فيك ما أحبه لك .. أين القربان حتى يطيح جو أمالك بالراحة الثقة ، فيصيننى على صون أراذنى من كل خيث » . وكذلك يكر :

« اسمي حزلى .. لم لا ؟ للفرورة أيضا حق في طلب القربان » .

ومن ثم نوفق بين ضيق فدا بالحب حين يكون بهجة ومدعاة ميوعة ، ولا يتطلب تضحية ، وبين ولوعه به حين يكون تضحية ، كحبه لها .

وعلى الرغم من التفسير القاهر بين « فدا » و « زينة » ، تبدو شخصيتها فرصة لإبراز جوهر مبدأ « فدا » ، وأتى هذا المبدأ - ذلك أنها رمز الانسانية المترجحة التي ضحى « فدا » من أجلها . وهي بدت أرز من شخصية « ها » أو « ان » ها» تدوب في شخصية البطل . لأنها بمثابة تجاوب تام معه . فهي مؤمنة كل الإيمان بفكره الجسور ، مهابة سلفا لقبول تضحيته من أجل النصر . وما أشبهها بشخصية « أنيس » بعد زواجها من ليراند ، فكل من « فدا » و « ها » تضحية تشارك في جوقه الجماعه ، كما يقول « ها » بعد صعود حبيبها فدا :

« ونحن كالتقريتين على صدر دف ، كئناهما الآن هي سيبها ، سوف تستشكان يوم يدوى طبل النصر وقد نشز على الأوزان الدارجة . حينئذ يلتصق القلب بالقلب يقتسمان عبء القفلة » .

وهذه القفلة الأمولة لما يحن وقتها . فمد عاش « ها » في سابتها روحا رقيقة صافية العس . ولكن : نعلت إلى صميم دعوة فدا . ولم تقو - روحا - على تحملها ، ففاضت نفسها . وكانت - سويها - في البراة من أن من رأى الله جهره مات . وهي في صلتها أهل اللحن . بمعنى التعلق بها ، أى الحب العطوف للحب . فهي صورة للانسانية في مستقبلها حين تسو أراذتها فتكون أهلا للحب . **الاعتزاز** - **الهمن** ، وتملو بها . وكذلك كانت **الاعتزاز** - **الهمن** ، مع تفصيل يطول إيرادها **ها** .

ومن **الاعتزاز** - **الهمن** : « زينة » ثم « ها » تتحدد فكرة فدا في الصحبة . فهو معتد بذاته إلى حد الكبرياء ، حتى أنه ليقارن نفسه بعيسى الرسول . ولكن في سبيل أى مبدأ يحرص فدا على التضحية ؟ لا يحسد مؤلفنا هذا المبدأ ، بالصحبة عابه في ذاتها ، لأنها درس للسبب أن ينسلى ، بأراذته فينور على العبود التي مثلها الإمام . وغاية ما نفهمه أنه يضحى من أجل غيره . لا لنفع خاص به ، فالأنطواء والأثرة هي وتخط ، كما يقول فدا :

« أى والله . لا أجد مروءتى إلا حين أجد همتي قادره على حياة غيرى .. تعهدوا ما أقول : إنما تنشط حياتي عندما أقدر حياة غيرى حق قدرها . من أى وجه أقدرها إذا هي امتنعت على ؟ الإغمى يقبل ويدور حول فدا حاملا الكسيح . زينة بن أعجاب وفزع ) : لا بد لي من حياة غيرى (مضطربا) لأن حياتي لا تخضع لي .. »

وطبيعي أن يمارض « فدا » بمبادئ جميع القوم من حوله ، وأن نال أعجاب بعضهم . ولعلها يرمى



بعدها كلاهما يود من الحب في سبيل المبدأ ،  
فكلاهما - يجب دوار التضحية . وكلمة « الدوار »  
تكرر كذلك لدى الشخصيتين .

وقد اشرفنا من قبل الى عنابه فدا بالنص على ان  
التضحية مقصودة لكثابتا لزلزلة الرخاوة في طباع  
القوم . ومن ثم كان اخفاق « فدا » ضريبا من النصر  
وكان الروح في خسرانه نفسه . يقول « هادي »  
متوجها الى القوم ، ومتحدثا عن مغامرة استاذة التي  
آب فيها بالاخفاق حين وجد هنا قد ماتت .

« يا لرفاتي السوي ! الحمد لله ، ازعجت ظلالا  
ظالما غصم عند هذا الهباء .. اولئ ههنا ؟ »  
ثم بعد قليل : « مضي الى العلياء يستطلع هل وجد؟  
ليس اللهم ان يجد » .

و قد احق بنا انه يعرف ان اسباب الذي  
خلد في نقرة الجبل اسطورة . وفي المرحلية  
نفسها ما يدل على الرتبة في ان الاعشى والكسبح  
قد طمعا . وقد اوردنا من قبل ما يدل على ان  
« فدا » اما قصد الى فضح السر حتى تزول هذه  
لرعبه التي تدل اعتاقهم . هنا  
حدث براند . فاخفاق كلا  
التي اشتط فيها باسم الحب .  
فياهما من المطف . ويعترض « براند » في  
سكن ومن مساوئ الطبيعة .  
واما « فدا » وكم الشايع في الاعلى يصيح :

« خيوني يا الهي ، امام الموت .. الا يموت بصله  
الى النجاة ان يريد المزمع ما يريد بكل قواه ؟ » .  
وهنا يرتفع صوت من تنابا جليبركام الثلج المتهاوي  
يسحقه : « الله اله الحب والاحسان » . وفي الاصل  
يمر ايسن عن المحبة والاحسان بكلمة لائنية  
وهي تتضمن فكرة الحب السماوي والمطف .  
وكذلك « فدا » في مسرحيتنا - ضل الطريق  
في غلوه ، فخلت صفحة حياته من المطف . وهما  
نمذبة فوق نعمة الموبة . وقد طبعه الحرص على  
تجديد قوى الناس الى درجة الحقد عليهم .  
فغضب سبحانه الجند عليه الطريق . وحين يعود  
« فدا » قيجه « ههنا » قد ماتت ، لانه لم يلق  
بالجبر ليخبر انه حي ، يكون ههنا آخر مظهر  
نفسه في الناس . فقد سبهم . عن حين  
هو يشتد في ميده من اجهم . ولكنه يسمر في  
الرهان بصموده ثانية فيستوقفه القوال متشائلا :

« خيونا انت الذي يجسر على مطاولة الابدى :  
هل وجه الارض باطل ؟ » .

وهي اجابة « فدا » معنى الدرس الذي القاه  
على الشعب بمغامرته ، حين يقول :

« عسود من هوس » تخلت عن جوهرها « في  
نظره . وجره زنة :

« ويلي منك ! النظم جالس في صبرك انت .  
لا يبلغ رب ولا عاتيق فسؤتك . اراك ترفق بدا  
جلتها من تلج . فتمسح بها قلبا انت خلفته  
وصليته » .  
وتنبا له :

« ستكون انت القربان » .

ثم تقول له في الفصل الرابع - المرحلة الرابعة -  
« ضلت الطريق ، خفيت المعالم على وجهائك لما  
طوقته بالقسوة .. »

ثم في نفس الفصل تناجيه بعد صموده ثانية :  
« .. ان الدوار الذي برأه في نفسك ارفع ههنا  
وابعد استهواء .. اترك جربت الحب ؟ هل تدري؟  
تطالب الحب بما يفرغ منه الحب نفسه : تبتقي  
الماء الطافح .. »

وهل لنا ان نذكر القاري بان « براند » انهم  
بالقصوة في مسرحية ايسن السابقة الذكر؟ . انهم  
بها الفلاح ، حين نصحه براند ان يغير لهالك لبحاء  
روح ابنته . ودعا ان يخطب بحياته في ايسن  
الاول (المظهر الاول) فقال له الفلاح انه يرهب لوب .  
لان خلفه امه واهله ينتظرونه . بعد ذلك  
عيسن كانت له ام وقد ضحي . يتردد ايسن  
يقول براند :

« عد ! حياتك سبيلك الى المزمع ، اسامجعي الله  
والله يجهلك »  
ويصبح الفلاح :  
« انت قاسي » .

ثم تنهم « براند » بالقسوة امه كذلك ، حين  
طلب منها السرعة في ماله . لموع عريه من  
« داس » في ط صحاء . وحين ان راحا براند  
في احتضارها الا بعد النزول على رايه ، فنقول :  
« ان الله ليس في قسوة ولدي » !!

ثم يلفت الطبيب - الذي زار ابنه المريض - الى  
الخطر الذي يتعرقل له الابن ، وان عليه ان يهاجر  
من المكان الى مكان يستطيع ان يتحمل جوه ، ولكنه  
يأبى لانه يقيم في هذا المكان تأدية لواجبه ، وههنا  
يقول الطبيب :

« صور في كتابك الثرى بالعلمى جرعة مألوفة  
من الاودة الانسانية . ولكن حساب الاحسان -  
ايها القسيس - صفحته بيضه لا رسم فيها في  
كتابك » .

ولا سبيل لنا الى استقصاء الشواهد التي يلتقي  
فيها « براند » مع « فدا » في هذه القسوة التي



القاهرة عام ١٩٤٢ ، ثم حولها الى مسرحية :  
« جبهة الغيب » التي نتحدث عنها .

وقد قلنا ان ابنن صور شخصياتها تفيض  
حيوية ، وعمق بعدها النفسي ، وكذلك جعلها  
متصلة بالواقع الاجتماعي والسياسي في الفترة  
التي ألفها فيها : فقد كانت فترة صراع بين الالمانين  
وشعوب الشمال ، وكانت الحرب قائمة آنذاك بين  
بروسيا والدانمارك ، وهي الحرب التي انتهت  
باقتطاع جزء من الدانمارك ، وفيه مقاطعة سليف  
Slesvig . وقد تعرف ابنن ببعض من اشتركوا  
في الحرب من الجنود ، ومنهم برون Bruun  
الذي عرفه في روما ، حيث كان يقسم في تلك  
الفترة التي كتب فيها قصة « براند اللحمي »  
ثم مسرحيته : « براند » . واسم هيلدا البطلة  
المسرحي قريب من اسم الجندي المذكور ، كما هو  
واضح .

وكل ما كتبه ابنن في تلك الفترة يفيض شيقا  
ضعف من كان يدعوهم : شعوب الشمال - وفيها  
رؤسها . كما ان فيها الدانمارك - وبعضها نفسها  
- ما على الروسين والالمان .  
وقد استلهم ابنن من اجل ان كان يقيم في روما ،  
ومن رسالة فيها رسالة يخطط فيها على جماعة  
من الدانماركيين . ما الى كتبه كان قد صدح  
بسم الله في المسرحية الانثى ، ودعا لاتصالح  
بين الشعوب . وفي مسرحيته ان مجرد الذهاب الى ذلك  
البلد الذي كان عليه الالمان كقول ناطول . يقول  
في مسرحيته ان سليفه يذكر سطحه على  
اولئك الدانماركيين :

« يمكن ان تتصور الى أي مدى غرائي الفصيح  
عندما كنت اجد نفسي وسط قطيع هزل ،  
وحين كنت اشعر بالانتماءات الغريبة من خلفي »

واذن ، فابنن - وتبعاً له بشر فارس - يرى  
كلامها ان القوم بحاجة الى « رجل » تثير همته  
الطرفة حيوية شعب متخائل ، ذاؤه في ارادته  
الواحة . وكل منهما ينظم الى توحيد الشعب مع  
هذه المستن بالغامرة والغداة ، وقد حرص كل  
سيما حرب تما على الا يحدد شريكه هذا البطول ،  
واكتفى ان سجد منها انظاراً تصويراً لموقف هو في  
حوره مدى اجتماعي سياسي .

ولكي اي احداث اثار بشر فارس حين كان  
يكتب مسرحيته ، ويصور موقف بطله ان تاريخ  
نشر القصة الاولى : « رجل » - وهي التي حورها  
الى مسرحية - يرجع الى عام ١٩٤٢ ، ولا بد ان  
نرجع الى احداث ما قبيل تلك السنة لنرى ما اثر  
ذهن بشر فارس الى تصوير الموقف تصويراً ومزياً  
ظليلاً ، كثيف الظلال ، يستر وراءه عصفان

« الهالوية » الصنع ، الطعم ، الطمع ، المستط  
الخادع ، كل هذه يسويها نظر تصويه التنية  
الخالصة . . . ويوم اتحد اليكم - ناسكا طاف  
بزوايا الغيب - سوف تطيحون عند قدمي ، وكاني  
الآن تظن في مسمي صرخاتكم : انتفون على  
وتسألوني ان افكك بهذا الكسح وبهنا الاعمى ،  
لانها فتشا ولعليها خلو من البقطة » .

وهنا يجب ان نفهم ان « قدا » لا يقصد من قومه  
ان يطيحوا عند قدمه لانه سيميتهم بهم ، فقد  
سبق ان اثير في صراحة هذا الاستبداد ، كما انه  
يعارض كل الممارضة مبدأ الامام في النظر الى  
الشعب كادوات لعظمته ، وفي هذه الممارسة يمثل  
جوه خالقه ، وانما اراد ان يامل ان يخلصو -  
بمخامره - وجوه الضعف التي مسخت وجسود  
الشعب ، فينساك الشعب اليه ، ويتوحد معه  
مبدأ . وهذا معنى الانتصار للشعب ،  
بخلقه من جديد ، ولكنه انتصر القاهر الظاهر في  
وقت معا ، على نحو ما عبر عنه بودلير : « كل  
عظماء الناس قاهرون لامهم نفسها » .

ويتلاقى في هذا المعنى « قدا » مع « براند » ،  
حين نشد من شعبه كلاً يتجزأ ، يرى الله فيه  
حفيد آدم وقد عاد قويا قتيلاً ، وقد سبق ان اوردنا  
هذا النص . وليس ذكر « قدا » في « براند »  
الغيب الا ظاهر صوفي يستر المكون . . .  
وراءه ، كما نطمع بذلك الد - . . .  
المسرحية . وما أشبه شخصية الامام . . .  
بشر فارس شخصية عمده . . .  
العميد الكنسي ، في مسرحية « براند » .

وما دمنا قد ذكرنا مسرحية براند لابنن ، ونحن  
بسييل شرح الموقف ومفراه في مسرحية بشر فارس ،  
فاننا نبادر الى توكيد الفروق الكثيرة المتصعدة  
الفتيجة بين طرق تصوير الموقف في الكتبتين  
المسرحيتين ، فبناء مسرحية بشر فارس - كما  
اشرنا من قبل - يعتمد على مجال منطقي تدور فيه  
افكار تتصارع ، على حين يركز ابنن الموقف على  
اعماق نفسية واجتماعية ، تبين فيها الرموز من  
خلال الواقع النفسي الرهيب الروع . ونعتقد ان  
تعصيل القول في هذه الفروق التي تتطلب اكثر  
من مقال . على اننا لا نعزونا ادنى شئ الى  
الاستاذ بشر فارس بمسرحيته « براند » ، فاننا  
عميقاً ، في الموقف العام ، وفي كثير من التفاصيل  
التي اوردنا بعضها . وقد ألف ابنن قصة سماها  
« براند اللحمي » ، وعلى الرغم من انه لم ينها ،  
فقد حولها هي نفسها الى المسرحية التي سماها  
« براند » . وكذلك فعل الاستاذ بشر فارس ،  
فقد ألف قصة سماها : « رجل » ، طبعها في

سلفاً ، مستقرة في ذهن القارئ من قبل بدئه القراءة ، فلا يتبر له السبيل من تصوير حدث اجتماعي أو تحديد معالم أو أبعاد .

وعلى الرغم من ذلك لا ينبغي ان يمر هذا الانتاج الفريد في ادبنا المسرحي دون تقويم له ، حتى يكون خطوة لنمو ادبي آخر يتجاوزها في استيفاء أسس التضخ الفني الذي به نفى ادبنا في مجال جديد قد حقق بغيره في الآداب العالميه . واحمال التقدير لمثل هذا الانتاج الطريف القريب - على ما قد يكون فيه من ضعف وقصور لانه بدء الطريق - بمشابهة قتل براعم فنية جديدة في مهدها ، ولعلها لو نمت وازدهرت ان يوضع اريجها ، وتعمق جذورها - فلا يبقى مبهمة غامضة ، كما هي حال رمزية بشر فارس التي تكذب وتجتهد - بل تصد جذورها في ارض الواقع - لتطول مروعها وتضر في سماء الادب المسرحي الرفيع .

اجتماعية وسياسية هامة . وربما كان يقيم خارج مصر ، في بلده الاصلى : لبنان ، حيث الجبل الذي القه في صباه ، وصورة بالعالية في المسرحية . ولا بد - للقطع برأى في ذلك - من الرجوع الى تفاصيل حياة بشر فارس في تلك المدة ، اذا قدرنا ان محاسبه لم يكن سوى محاكاة لآراء لم يستغرق فيها ، ولم يفعل سوى ترديدها ، وهذا ما على اصدقائه ومعارفه ان يفعلوه .

وخلق ايسن الفني فيه هضم للواقع وتمثيل له في آفاق عسيبه بعدة كثيره الانشعاع ، ولكن معانيها مستقلة ، تقوم بنفسها ، ولها من جذورها العسيبه ما يحجب وحده لا يبرءف بهم مصاعها على تعرف آراء صاحبها ، وان كان في الوقوف على واقعها في فترة كتابتها ما يكشف عن مفزاهها العميق من واقعها هو . ولم يفعل ذلك بشر فارس ، فمسرحيته غير مستقلة بذاتها ، ويفترض فيها ان مبررات الموقف من الواقع معروفة لدى القارئ

اقرأ في العدد القادم

الغفاد في ذكران الناصب

يقلم عند السمع النضوي



# تاريخ مسرحنا

## يقدم صلاح الدين كامل

ليس ما تأثر به وما يكون هو بدوره قد أثر فيه وخاصة بالنسبة للكوميديا المصرية المصرية التي لم تكن موجودة من قبل بأسلوبها ومضمونها الحديث، اذ نشأ المسرح المصري على الوان « الدرام » و « الميلو درام » و « التراجيدي » مستعينة بالفتاء في معظم الاحوال . اما « الكوميدي » - او الجانبي - بتعبير اصح - فكان يقدم عادة من تحت اسم « فصل مضحك » . ومن ثم في تقديم هذا اللون من المسرح لى مثل ، محمد ناجي ، و « فهميم » ، « سلاسل » ، وكان ثلاثهم يمثلون العنصر المضحك دور الخادم في العروض .

و ... تحت قي كاية هذا التمهيد مشقة كبيرة له المراجع الى يمكن الرجوع اليها - اذا ما التيسر من اسم من الاسماء - تاريخ من السوانح - معاً - يخشى معه أن تضيق معالم هذه الفترة الجافة بتطورات المسرح المصري ، اذا ما انقضى باقي الجيل المضطرب من أهل المسرح وهواته بما احتفظوا به في ذاكرتهم او مذكراتهم أن كان منهم من يكون مذكرات - خاصة وأنه يلاحظ كثرة الاضطهاد التي ترد في جل ما يكتب الآن من مقالات عن مسرحنا القديم » (١)

(١) من أمثلة ذلك ما نشر اجيرا في العدد ٧٥٢ من مجلة « التواكب » الصادر في ٢٨ ديسمبر سنة ١٩٦٥ فلم الزجال والكاتب القديم « ابوفينقة » عن المرحوم الموسيقار « كامل الخلسي » وقد جاء به : ان اثر ما قام بتلحينه هو ( اوبريت - زهرة الشاي » التي قمتها فرقة « ماري منصور » على مسرح « البستور » مع العلم ان ماري منصور كانت ممثلة بسرح مصري وقتئذ . ولما اتصلت في هذا المسرح لم تؤلف فرقة مسرحية ولم تعمل على مسرح البستور واساً اذ نحتت « سارة » بشاعر مهدي الدين ! اما الفرقة التي قدمت اوبريت « زهر الشاي » على مسرح البستور فهي فرقة « فكتوريا موسى » ، وقد قمتها في حلة الانتاج سنة ١٩٦٦ .

شرعت في اعداد كتاب عن « عباس عيلا - الكاتب المسرحي » ( ١٩٩٢ - ١٩٥٠ ) - وجلدت لزاماً على أن امهسد

للكتاب بتاريخ ، أو شبه تاريخ لحالة المسرح والحو المسرحي في الفترة التي عاشها الكاتب ، وذلك

سبق أن نشرت ترجمة مختصرة من حياة « عباس عيلا - الكاتب المسرحي » في عددي يوليو واغسطس سنة ١٩٦٤ من « المجلة » . وقد دونت في حاشي الصفحة الاولى من هذه الترجمة : « اني اكتبها وامامي صبح مسرحيات عباس عيلا وكما كل ما كتب من قصص ونبذات ومذكرات سواء ما نشر منها وما لم ينشر ، وامامي ايضاً مجموعة كبيرة من رسائله ان فيمدي اكثر من مشرين عاماً . وكان نشر هذه الترجمة هذا التطبيق مشار كثير من الإحاديث بيني وبين بعض الاقرباء من حواء المسرح من يرون ان الفترة التي عاشها عباس عيلا وما قدم في خلالها للمسرح تمثل حلقة مامة في تطور المسرح المصري بر النصف الاول من القرن العشرين . ولما قد طويلاً الى النتائج ان اقوم بدراسة الموضوع دراسة مستفيضة في كتاب - خاصة وان في ذاكرتي وقتئذ بنى مادة هذا الكتاب .



الاطاليين وعنايتهم بكل صغيرة وكبيرة من تراثهم المسرحي .

وهذا المقال لا يعدو أن يكون لقطات Snapshots ( كما يقال في فن التصوير الفوتوغرافي ) عن المسرح المصري في مراحلته المختلفة خلال النصف الأول من القرن العشرين . ومع أن هذه اللقطات قد أخذت في الأصل على أنها تمثل أهم تطورات المسرح المصري في الفترة التي عاشها عباس علام ، فإنها في الواقع تمثل أهم التطورات التي حدثت في النصف الأول من القرن العشرين . وحين أقول المسرح المصري فإنما أعني المسرح العربي لأنه في تلك الفترة لم تكن توجد مسارح ولا فرق مسرحية بمعنى الكلمة في غير مصر ، بل في غير القاهرة .



تم في جو يسوده مسرح الشيخ سلامة رواياته الغنائية التي كانت الحديداً في عصره .

الشيخ سلامة في فترة ( مسرحية ) روميو وجولييت . أو : شهداء إيهام . كما كان يطلق عليها في فرقة الشيخ سلامة ( أو : أن كنت في الجيش ادعي صاحب انعلم ، فاني في هواكم صاحب الالم ) ( مسرحية ) صلاح الدين الأيوبي . و أكثر مقدو الشيخ سلامة مثل عبد الله عكاشة المفضل الأول لسلامة حجازي ، وقد ورثه في مسرحياته وأغانيه ، والشيخ أحمد الشامي ( ٢٣ ) ، رئيس أكبر فرقة متجولة تطوف بمدن الريف ، وعبد الحميد عزمي رئيس

( ٢٤ ) يدا طود سلامة حجازي على المسرح كمثل أول في فرقة « اسكندر فرح » في نهاية القرن التاسع عشر ، ثم أعيد على هذه الطريقة وكون فرقة - أو « حوق » كما كان يطلق على السرفة التمثيلية وتقسمة ، وأطلقا كلمة مستمدة من كلمة CORUS الرومانية - خاصة به تمثل اسمه استمدت موسماً الأول سنة ١٩٠٥ برواية « هيليت تريب » - طيوس عبده .

( ٢٥ ) كانت كلمة « الشيخ » تطلق للرجل مكان كلمة « الأستاذ » التي تستعمل الآن . ويلاحظ أن أحمد الشامي دون غيره من أصحاب الفرق المتجولة هو الذي كان يطلق عليه لقب « شيخ » وذلك لأنه يفسر لنا ما كان لهذا الرجل من مكانة خاصة . لقد كان في الحقيقة - كما قلت عنه في كلمة نشرت في عدد مختصر سنة ١٩٦٣ من « المجلة » أكثر من مثل : إذ كان عالماً وباحثاً وسخياً ومصلحاً اجتماعياً ودارجاً أن أمود إلى الكلام منه تصلياً في فرقة أخرى .



فكرويا موسى

ولست أعالي إذا ما قلت انه قديماً عبداً كمشاب الدكتور محمد يوسف نجم ( أستاذ الأدب العربي المساعد في الجامعة الأمريكية ببيروت ) عن « المسرحية في الأدب العربي الحديث » - وهو يزوج امرأة من ١٨٤٧ إلى ١٩١٤ - لا تكاد تجد غير بعض الكتب الصغيرة التي بعضها اشتمول والدقة . ورغم صحاحات بعض الأدياء المتكررة على صفحات الجرائد والمجلات ، وفي مقدمتهم الأساتذة أميراسكندر ( الذي يكتب في جريدة الجمهورية ) ، وأحمد بهجت ( الذي يكتب في جريدة الأهرام ) ، وفؤاد دواره ( عضو هيئة تحرير « المجلة » ) عن ضرورة بذل مجهود جاد للحفاظ على تراثنا المسرحي ، ورغم ما يبديه بعض ذوي الشأن في وزارة الثقافة من اهتمام شديد بذلك مع الاهتمام أيضاً بمشروع إنشاء « متحف مسرحي » على نسق متحف ميلانو - يجمع شتات ما يعثر عليه من آثار مسرحنا القديم ، فإنه لم تتخذ إلى الآن خطوات عملية سريعة في هذا الشأن ! ولقد أتيت لي بسنة ١٩٥٥ زيارة للمتحف المسرحي في ميلانو بمبنى « تياترو سكالا » المشهور فلمست مقدار اهتمام



التياترو الذي يعصم به يقلص بعد أيام من افتتاحه ! - مما أشاع عنه في الوسط المسرحي أن النحس يلزمه ويسير في ركابه ويكون دائماً حيث يكون !

مما تقدم سبق أن عرضت رئيسيين للمسرح الحكامى كائنا درمى تريحي وانكسار . وقد بدأنا في وقت واحد تقريباً بتمثيل روايات « الفرانكو - أراب » وفيما يلي مقارنة بينهما :

كان الريجاني فناناً متعلماً متفكراً على دراية بالمرح والمزح الفرنسي ، ولذلك فقد تطور مع الزمن ، في الوقت المناسب ، خلق عصابة « كشكش » وجنبه وقطانه وحجر حماته « أمشولج » وقابله « زعرب » ، وبدأ في تقديم روايات من الكوميدي مقتبس أغلبها من المسرح الفرنسي ، لكنها مقتبسة اقتباساً جيداً جعل منها مسرحيات مصرية صافية ( ويرجع جانب كبير من الفضل في ذلك لرميله « يدع خيرى » ) وهكذا تطور نجيب الريجاني ، فأمكنه الاحتفاظ بشهرته والارتقاء بمكانته بل وتخليس ذكره \* وما زالت بعض مسرحياته تمثل حتى اليوم سواء على « مسرح الريجاني » أو في الحميمات التمثيلية للهواة وطلبه المدرسي والجامعات .

أما على انكسار فقد كان أمياً أو شبه أمي ، فقد شيل يعمل « طحيسا » في « أبرايم فؤاد » الذي صاير « شياطين الخافه الملكي » ، ومن ثم فلم « مسرح الأحنى » ولذا فقد « حتى حرقه » أرمين ومات مسرحه في حياته واندرت ذكره بعد مماته !

ولقد عاصر عباس علام التطورات المسرحية المتقدمة ذكرها وساهم فيها وتأثر بها . ولكن هل أثر فيها ؟ اعتقد ذلك ، وبصفة خاصة بالنسبة للمسرح الكوميدي .

في سنة ١٩٢٦ افتتح « تياترو حسديقه الأريكيه » (٦) وكان افتتاح هذا التياترو فيرحر على جديد للمسرح المصري والمسرحية المصرية . وفي هذا المسرح مع اسم عباس علام كتاب ميسار بحيث اسمه محبور المصارة . وقد افتتح التياترو بربيع مسرحيات جديدة أسند منها لعباس علام ، أولاً وهي « عيد الرحمن الناصر » درام عربية تاريخية كتبت باللغة القصص ، وهي مع قوتها

سبت هذا المسرح « شركة ترمية التمثيل العربي » أسسها أرمين الانفصالي طغت حرب . وقد قصت ومنه « شركة » أو قدمت فرقة أولاد عكاشة التي كانت تقوم بالتمثيل « أكثر عدد من المسرحيات المصرية سواء منها الأوربيت والدوام والكوميدي .



عباس علام

الموسيقية - musical comedy فكاكية كاملة تتخللها الألحان العربية الناشئة والجماعية . ودخل في هذا المصانف ممثلاً « نوح الريجاني » وانكسار . بعد فترة من الوقت التمثيل لعدم لنجيب المص محمد « الرجل الملهي » ! وقد ساعد رواج هذه المسرحيات ذات الألحان العديدة المنوعة على ظهور الموسيقى الكبار من يد درويش ، إذ يدين لها كما تدين له ولا شك بما نالت ونال من نجاح (٥)

أما « الفودفيل » فكان بطله الأول هو الأستاذ عزيز عيد ، إذ أخرج عدة مسرحيات من هذا اللون ( مثل : « خللي بالك من أميلي » ، « يستمتعش كده عريانه » ، « عندك حاجة تبلغ عنها » ) عمل مسارح مختلفة وفي أوقات متباعدة . ورغم أن هذا اللون من المسرحيات ملأ بالمشاحات الضحكة ،

(٥) كان هذا النجاح سبباً في ظهور كثير من الفرق المنقلة التي نالت نجاحاً لا بأس به في الضواحي والريف والهايف مثل فرقة فوزي ميب وبوسف عر الدين بروض العرج وفرقة سمير لعازيل « المصم صبح » « بالاسكندرية » ونسفة « المسيري » التي كانت تمثل شتاء في الريف وصيفاً في « واس البر » أو الاسكندرية . والعكاهات الجنسية المكشوفة التي يميل الناس إليها عادة ، فإن عزيز عيد لم يصادف نجاحاً ، وكان



وفجاءتها لا تكاد تختلف في شيء عما اعتاده الناس في مسرح سلامه حجازى وجورج أبيض مسسورى ان الذى نحن انشيدوها كان الشيخ سيد درويش الملحن الذى بزغ نجمه وقتذاك ، اما اثنائه و الاله مود ، فهي كوميديا مصرية عصرية كتبت باللغة العامية ، وقد نأت هذه المسرحية وحدا ، في عالم المسرح العربى .

كانت مسرحية - الاله مود - اول كوميديا لعباس علام وكانت اول ما كتب باللغة العامية ، وقد قال في مقدمه لها : في النسخة الخطية الموجودة تحت يدي ) انه كتب هذه الرواية - الاله مود - في رسمها واشائها وموضوعها ، وانه رغب فيه في ان تكون نسليه للجميع تصد ان يجعلها مضحكة كلها في اشخاصها ومواقفها والاعاض . كما قال بعد ذلك في مقدمه انى رغبها آتى هيئة التحكيم في اول مسابقة للمسرحية المصرية سنة ١٩٢٨ ( وصورتها موجودة ايضا تحت يدي ) ان ما حدا به الى اثنائه باسمه العامية - بعد ان تال يتسكك باسمه العربيه الصحيحه ، ويقول بانه يكسرفنه فيل ان يكتب بالعامية - هو ما لاحظته من ان الجمهور قد اعرض عن تيارات جورج ابيض ، وعبد الرحمن رشدى ، وأولاد عكشه ، ووقته وشعره تياريات ، كتسكتي بنت ، و د بيري مصر الوحيد ، وغيرها من تيارات الجوى والحداد . . . وانه يخصص الامر تبين ان اهم ما كتب في تلك الفترة الى تياريات واحم ما تصار الى ان يكتب المسرح باللفه التى يتحدث بها ويتراج الى سامعيا ، واسبانرو هو - لما لا يحى - لاله نسليه ونهضو قبل كل شيء . .

الى ان قال : : وايت بعد ان فكرت في هذا ، اننا لا يمكننا ان نستعيد سيطرتنا على الجماهير الا اذا كتبنا الكوميديات الفكاهية ووضعناها في الغالب الصحيح - لغة الكلام - فكنتيت - الاله مود - وبذلك جهدا كبيرا لدى حضرة طلعت في حرب حتى اقنعه بان تمثلها شركة ترقية التمثيل العربى في حفلات افتتاح تياترو الحديثة .

هل نجح عباس في خطته ؟ لا ريب في ذلك ، اذ لانت مسرحية - الاله مود - نجاحا كبيرا ، ونجح كاتبها في اصحابك الجمهور - دون اصناف ولا تهرج - ضحكا متواصلا من وقت فتح الستار الى زواله . . . واقبل الناس على تياترو الحديثة ( فرقة اولاد عكاشه ) وخامه في كوميديات عباس علام مثل - آ يا حرامى - التى شاهدها الكثيرون بدل المرات !

ولا ادرى هل كان لكوميديات عباس علام ونجاحها تأثير غير مباشر - على نجيب الريحاني ومسرحه ؟

قلت فيما تقدم في سياق المقارنه بين الريحاني والكسار ، ان الريحاني طور مسرحه الى الكوميديا اغنية فماتى وعاش مسرحه ، اما الكسار فلم يتطور - او لم يكن في مقدوره ان يتطور - فمات ومات مسرحه ، وازيد على ذلك ان الريحاني حينما تحول او تطور الى اخراج كوميدياته الاخيره التى اعلت من شأنه وايقظ ذكره ، قد اتبع نفس الطريق الذى اتبعه عباس في اقلب كوميدياه ، وهو طريقى الاقتباس وتضمير بعض الكوميديات الاوربيهه تصيرا متفنا ، بل ان بعض هذه المسرحيات مأخوذ من نفس المصادر التى اخذ عنها عباس - مثال ذلك مسرحيه - الستات ميرفوش يكذبوا - اذ هي نفس مسرحيه - المرأة الكدابيه - التى سبق ان اقتبسها عباس علام عن مسرحيه Baby mine للكاتبه الانجليزيه Marguerite Mayo ومثلتها مكتوريا موسى في اوائل سنة ١٩٢٧ (٧) .

واذكر هنا على سبيل المكافحة او مجرد الذكرى ان عباس كان قد اعطى سنة ١٩٢٧ في خصال الموسم الاول لتياترو فكتوريا موسى مسرحيه بحايه سبب La Petite Chocolat. طالبها الى يوم باقتباسها في امناه الايازة الصليه ( مع : دور البيت (A) ) ، كى تقوم فكتوريا سبب اسم اشياء - ولا لم يقم لتياترو فكتوريا ، بل بقيت هذه المسرحيه مع غيرها لم يبق غير الروايات منسجه في رقوق . . . بعد ذلك بسنوات مسرحيه . . . ارحى ، فكتوريا . . . مسرحيه . . . الا انى احقاقا للحق وتقريره الواقع اقول ان نجيب الريحاني وزميله بلديع خيرى قد ابعد في اقتباس هذه المسرحيه والبساحه نوبا مصرى حالصا ، ولولا سبق قراوتى لهذه المسرحيه في نسخة الانجليزية والنسخه الفرنسيه لا خطر ببالى انها منسجه .

(٧) ادرى من الواجب الانتارة الى ان الفرق بين القياس عباس علام واقتباس نجيب الريحاني في الكوميديات هو ان اولول كان يمتدح في اصحاب الجمهور على انفسه ، اما الثاني فكان اعطاه في السالب على التخصيات ، وكان مسرحه انيا بها - بصله عن تحليه المتارة في - الكوميدي - كان ان جانه ممد كمال المصري - ومسن فايق ، ومارى ميب ، وبشاره يواكيم وعيسه اللطيف جيجوم وعبد الفتاح القصرى وغيرهم .

(٨) كان هذا هو التميز الذى يستعمله عباس علام - وهو ينقل طريقته في الاقتباس التى تبين من حله فكتوريا موسى ومن ثم الاعتماد بها وبمورها اولاد وفيل كل شيء : . . . وقد انتشر هذا الحيل في الوسط المسرحى وتبنته كما اقتبس حى . . . وكان عباس يسمي ليكتوريا - ايلاليه ايسوس - ومتر عن سبه - عبد ارميس - كما سجت اولاد - بقرى - من اهل مصر فى اثنى لشهور من عهد بونو - عسله سبه ١٩٦٨ من : ليله .

# بعض آشار توفيق الحكيم في مسرحنا

## بقلم فؤاد دوار

تحدث «شيللو» عن مسرح يتمسك على الأفكار الاجتماعية، كما أبدى «فردريش هوبل» بمسرح يقوم على الفكر<sup>(١)</sup>

وهما الناقد المسرحي الجهر «أريك بنتلي» يؤلف كتاباً عن تاريخ المسرح الأوربي الحديث، فلا يجد له عنواناً أفضل من «الكاتب المسرحي مفكراً»<sup>(٢)</sup> وحسب بعد طبعه بعنوان «المسرح الحديث» يقول

مأخضة عامة للتراث حواله منه سنة ١٨٨٠، وهو يبتدئ طبعه بدأبه سبيل إلى آثاره وهو أن انطربان مثابة هي الدوايا الحديثة منها في

ب عين أن بعض أكتريا الحديث المسرحي لم يعرفه مفهوم لم يعرفه مسرحنا العربي قبل توفيق الحكيم، وليس في هذه الحقيقة ما يدعو إلى استغشه، وتاريخ مسرحنا العربي تاريخ قصير لا يتجاوز المائة سنة إلا بقليل، إذ لا جصاص معقد على أنه بدأ عام ١٨٤٧ بمسرحية «البخيل» التي قدمها «مارون نقاش» في بيروت (٣)، ومن يومها وهو يتعثر، وقد استقر المقام في القاهرة، تحاول صلب عوده، فيبقى مرة ويتنكس مرات

وتراجع غلبه أس دن أبداً عن تاريخ المسرح العربي (٤) يؤكد أنه ض سواب طوبه يعتمد، شأن أن ولد على إلمد والامساس وأسر باب والمقصير

Eric Bentley : "The Playwright as Thinker" (١)  
as study of Vice Modern Theatre (٢)  
أريك بنتلي ( المسرح الحديث ) ترجمة محمد مرز دامت مراجعة احمد رشدي صالح ، إدار المصرية للتأليف والترجمة  
يونية ١٩٦٥ ، ص ٦ - ونصح بدم الاقتصاد على منه الترجمة  
لرداة أسلوبها وإسلاها بالأحطاء الخلية وغير الخطة ،  
بـ احمد ، أن من عد أس من بعد ، خود منه أسمة  
في السلطة الأمريكية التي بين أيديها .

(٤) الدكتور محمد يوسف نجم ( مارون نقاش ) بيروت دار الثقافة ، ص ٩ ، ٣٦ ، ٣٧

### نشر ودراسة اضافات توفيق

الحكيم  
١٩٤٠  
هو مسرح



على تسميته بالمسرح الذهني .  
مسرحنا العربي لم يعرف المسرح المفكر .  
توفيق الحكيم .  
ولكن ما المقصود - أولاً - بالمفكر ؟  
المسرح الذهني - أو الفكري -

أن توفيق الحكيم في حديث آخر له يقول  
« .. أما تسمية الذهني أو الفكري أو التجريدي  
فإنها تسمية خاصة بنا فيما يبدو . ذلك أن النقد  
الأوربي لا يتصور إلا أن كل مسرحية تشتمل على  
حوادث ذهنية وفكرية . أما التجريد فهي تسمية  
بعيدة فيما اعتقد ... » (١)

والحق أن الجزء الأخير من الاستشهاد صحيح  
لأعبار عليه ، فالفكر عنصر أساسي من عناصر المسرح  
الأوربي لحديث ، وإن كانت نسبة تفاوت من  
مسرحية إلى أخرى حسب اتجاه الكاتب ومذهبه .  
أما تسمية المسرح الذهني أو الفكري فهي ليست  
خاصة بنا ، كما ذكر توفيق الحكيم ، بل هي قديمة  
في النقد الأوربي ، لعل من أوائل من قالوا بها الشاعر  
الفرنسي المشهور « ألفريد دي فيني » حين كتب عن  
« مسرح الفكر » Drame Pédantique ومن قبله

(١) مجلة ( حوار ) - العدد ٩٥ - آذار - نيسان ( مارس -  
أبريل ) ١٩٦٥ ص ٣٨

تخرج من طور التدهور والانحطاط وتستشرف حياة جديدة من التقدم والإزدهار . وكان التقليد هو الطابع الواضح لهذه الفترة ، ولكنه تقليد ضعيف لم يخرج بالمثليين إلى رحاب الإبداع والابتكار إلا حين عاد جورج أبيض من فرنسا ، وأخذ في وضع أسس جديدة للمسرح العربي . وذلك كان التقليد واضحا في آثار الكتاب المسرحيين ، فلم تثر في هذه الفترة على أثر أدبي ضخم . والأحكام التي أطلقتها على بعض المسرحيات التي استثمرت فيها وعيا أو إبداعا ، إنما هي أحكام لاسيما لا تتقن أدبنا المسرحي في هذه الفترة إلى الأدب المسرحي العالمي ، وإنما ترتبط بين المسرحيات العربية في نوع من التقدير والموازنة اضطروا إليه اضطرارا ، حتى تقدم للقارئ صورة قريبة من الواقع عن الأدب المسرحي في هذا الطور .



ويبدو أن مسرحنا العربي لم يقطع طور التقليد حتى يومنا هذا . وإن ظهرت فيها آثار مسرحية رائعة شد محمد تيمور وشوقي والحكيم وعزيز إياها وعلى أحمد نسيم . إلا أنها غير ذات أهمية عظيمة . وكذلك قل في تمثيلها . وفيما يخص تاريخ المسرح العربي معادله ، فليس لنا تخلق مدرسة مسرحية . ولم يسس ويجب لنا أن نحاس بنا أدبي يستطيع به مؤرخ المسرح العربي - في يوم من الأيام - أن يدعي أننا عبرنا عن أخلاقنا وعاداتنا وشخصيتنا باعتبارنا أمة تختلف عن الأمم الأخرى ، بطريفة مسرحية خاصة أو بإبداع مسرحي خالص .

بقيت كلمة أخيرة ، فيما يخص باللغة التي كتب بها أدبنا المسرحي . فقد ظهر لمن استعرض أساليب الكتاب ، في كتابه المسرحيات أو في ترجمتها وتعبيرها وتصميمها ، أن هذه الأساليب اختلفت بين اللغة الفصحى ، التي أظهر كتابها عناية خاصة باختيار انماطها وتحرير أساليبها ، واللغة الفصحى التي لا تخلو من زكاه وضعف ، وإلى جانب هاتين اللغتين ظهرت لغة ثالثة هي اللهجة العامية الدارجة في لبنان ومصر .

والحقيقة أن هذه الأساليب اللغوية ، نبعت من طبيعة الكتاب واتجاههم الأدبي - وهذا حكم ينطبق على أكثر مسرحيات النوع الأول - أو من طبيعة

(٦) وهي الفترة الواقعة بين ظهور أول مسرحية عربية سنة ١٨٤٧ وقيام الحرب العالمية الأولى سنة ١٩١٤

وإن اللونين الهزل والغنائي قد غلبا عليه في معظم فترات حياته ، وأن المحاولات الجادة القليلة التي عرفها في تلك السنوات كانت كلها في ميدان المسرحيات التاريخية والاجتماعية الواقعية على أيدي أمثال : فرح أنطون ، وإبراهيم رمزي ، ومحمد تيمور ، وعباسي عام ، ومحمد لطفي جمعة . وهذا الاتجاه الأخير مالم يتحول إلى الميلودراما المدعومة بالصاخب عند يوسف وهبي في مسرح ومسرحي بعد النجاح الجماهيري الهائل الذي حققته مسرحية « الدبايح » لأنطون يزيك .

وكان من الطبيعي ألا تخرج المترجمات التي قدمت على المسرح العربي الناشئة عن هذه الدائرة ، فعرف مسرحنا فوديفلات « فيدو » ، كما عرف بعض المسرحيات الواقعية ذات الطابع الجماهيري من أمثال مسرحيات « أسكنند دوماس » الصغير « وادمون روستان » و « ساردو » . وأخيرا عرف بعض روائع تراجميات المسرح الأوروبي القديم التي ترجمها جورج أبيض مثل « أوديب الملك » لسوفوكليس و« عطل » و « ماكيت » لتسكبير ، وإزدهر هذا الاتجاه الأخير فترة قصيرة عند انشاء الفرقة القومية عام ١٩٣٥ ، التي انقضت على انشائها أمال كبار ولكن لم يقدر لها لاسباب كثيرة أن تضي في مسيرتها الأولى من تقديم كل رفيع من روائع المسرح الترجمة وإذمعة ، فما لبثت أن اربعت في « نير » من حينها إلى الأنوار ثرائها من « ... » وميلودرامات تمهد بتقدمها يوم « ... » التي تولد أدائها فيها ، وغيره من « ... » في مختلف عهودها .

ولخص الدكتور محمد يوسف نجم اتجاهات المسرح العربي في مرحلة طويلة من تلك الفترة فيقول : « ما هي قيمة نشاط هذه الفرق المسرحية التي أرخت لها في هذا الكتاب وما هي قيمة الآثار المسرحية التي ظهرت في هذه الفترة (٥) »

الحقيقة أنني وجدت بعد طسوله الدراسة والتعميخ أن هذه الفترة من تاريخ أدبنا ، كانت فترة تجرعه وتخطب يظهر فيها الخطأ الكثير إلى جانب الصواب القليل ، وهذه صفة طبيعية في كل يشه

(٥) وأصا : - الدكتور محمد يوسف نجم : ( المسرحية في الأدب العربي الحديث ، ١٨٤٧ - ١٩١٤ ) ، دار بيروت ، ١٩٥٦

- الدكتور فؤاد زهير : ( تاريخ المسرح العربي ) ، كتب للشيخ ، فبراير ١٩٦٠
- الدكتور محمد مسعود : ( المسرح النشوي ) ، معهد الدراسات العربية الثانية ، ١٩٥٩
- محمود تيمور : ( ظلال المسرح العربي ) ، مكتبة إداد بالجاميز ، ١٩٦٣
- الدكتور محمد حامد شوكت : ( المسرح في الأدب العربي الحديث ، دار الفكر العربي ، ١٩٦٣ .

اجمعه العربي ، في كتب عدة المسرحيات -  
 بعد الانهاء سجن في لاساليس الاخير من اساليب  
 كتابه المسرحية . بعد كان عزلا ، الكتاب يسعون الى  
 اسلوب من الغمعة ومرادهم ذواتهم ، وبما خرجون  
 هم من مسرحته . وقد أثر اتجاه لكتابت هذا في  
 تكييف الألوان الفنية في المسرحية ، هي حوادث  
 وتخصيص ، ومشاهد غنائية ورافعة ، كما أثر على  
 اساليبهم ، فكانوا يقدمون للجمهور اللغة التي  
 يستسيغها ، ويحملونهم الى السجج والزرركات  
 البنيانية ما يجتذب هذا الجمهور ويحور رؤاه . كما  
 بهم لم يحاولوا أن يتعالوا على عقلية الجمهور .  
 يتفاحصوا في لغتهم ، ويفرقوا في تأثيل الؤناس  
 ، بغنية . إذ أن الجمهور ، بثقافته البسيطة وذوقه  
 المدني ، كان يتطلب لغة بسيطة ، هي أقرب الى  
 الركاكة والصعف ، منها الى النصاحة والوقود (٧٤)



هذه هي خلاصة الصورة اسي كان عليها مسرحنا  
 العربي حتى قيام الحرب العالمية العظمى ، وقد اعتقت  
 الحرب حر كه مسرحية تنطيط في مصر بعد ذلك الوقت  
 والمسارح ، وشارك بعض المؤلفين في التعبير - الامم  
 الوطنية وانتفاضة الروح القومية اسي .  
 مصر تناء في ثورة ١٩١٩ وفي ١٩٢٠ ، في  
 تعديلات واضافات على صورة تنطيط المسرحي اسي  
 جعلها العامة طيب مع ذلك .  
 عليها أي تعديل جوهرى حتى عام ١٩٣٣ ، حين طام  
 نوفيق الحكيم على لناس بمسرحيته « اهل الكهف »  
 مطبوعة في كتاب ، فاعتبرت ثورة في تاريخ مصر حنا  
 العربي ، لما تمثلت من اتجاهات جديدة لم يسبقه  
 اليها أي من كتاب المسرح الاخرين .

ولكن الغريب أن الذين تحمسوا لها ورجحوا بها هم  
 رجال الأدب لرجال المسرح ، ربما لانها طمعت في  
 كتاب وام تقدم على المسرح ، وربما لأن رجال المسرح  
 عندنا وقتها لم تكن صلتهم وثيقة بالكتب وبالتقافة  
 بشكل عام ، ولم يزل معظمهم حتى اليوم محافظ  
 على هذا التقليد المسرحي المريب الذى يكاد مسرحنا  
 يفرود به بين مسارح العالم المتحضر .

رجح رجال الأدب بمسرحية « اهل الكهف »  
 وكتب الدكتور طه حسين مقالته الحماسية المشهورة  
 الى قال فيها :

(٧) صدر الكتاب سنة ١٩٥٦ ، وكنت يبعثته سنة ١٩٥٥ .  
 وقد تغيرت الآن بعض ملام الصورة التي رسمها الباحث بظريته ،  
 ولكن لا أعتقد أنها لم تغير كثيرًا ولم تدس عليها تعديلات  
 أساسية .

« ما قصه ( اهل الكهف ) فحدث ذو خطر ،  
 لا أقول في الأدب العربي المصري وحده ، بل أقول  
 في الأدب العربي كله . وأقول هذا في غير تحفظ  
 ولا احتياط ، وأقول هذا منتظبا به متنبها له  
 ولى محب للأدب المصري لا يفتيط ولا ينتهج حين  
 يستطيع أن يقول وهو واثق بما يقول أن هذا جديدا  
 قد نشأ فيه وأصيف اليه ، وأن بابا جديدا قد فتح  
 فكتبت وأصبحوا قادرين على أن يلجوه وينتهوا منه  
 الى آحاد بعينه ربيع ما كما تقدر انهم يستطيعون  
 أن يكرروا فيها الآن !

نعم ! هذه القصة حادث ذو خطر يؤرخ في الأدب  
 العربي مصرا جديدا . ولست أزمع أنها حققت كل  
 ما أريد للقصة المثالية في أدبنا العربي ، ولست  
 أزمع أنها قد برزت من كل عيب ، بل سيكون لي مع  
 الاستاذ توفيق الحكيم حساب لعله لا يغفل من بعض  
 أفسر . ولكن على ذلك لا أتردد في أن أقول أنها  
 اول قصة وضعت في الأدب العربي ، ويمكن أن  
 سمي قصة مثالية حقا ، ويمكن أن يقال أنها أفسر  
 الأدب العربي واضافت ثروة لم تكن له . ويمكن  
 أن يقال أنها قد رفعت من شأن الأدب العربي  
 لادب لاحسنه احدثيه

« بعد . ويمكن أن يقال أن الدين يعنون بالأدب  
 من الأبحاث سيقرونها في أعجاب خالص  
 دافع فيه ولا اشكال ولا رحمة لطولتنا الماشئة .  
 أن يقال أن الدين يحزن لأدب الخالص  
 شعوب ان ، عربوعا ان ترجمت  
 في اسي . ده فويه ، وسيجدون فيها  
 ، وسيسبون عليها نداء عديدا كهذا الذي  
 ، يمسسه البارحة التي بنشئها

« كتب كذلك الدكتور مصطفى عبد السرازق .  
 والعقاد ، والملازني ، والدكتور محمد حسين هيكل  
 ومحمد علي حماد ، وغيرهم من اعلام الأدب ، وكلهم  
 رجحوا بالمسرحية ، واعتبروها عملا أدبيا ممتازا .  
 فتشجع ذلك توفيق الحكيم على أن يعيد طبع المسرحية  
 وكانت نسخ الطبعة الأولى محدودة ، وزعموا كلها  
 هدايا على الأدياء والصحفيين ، ثم أعقب الطبعة  
 الثانية بنشر مسرحية « شهرزادة في العام الثال  
 (١٩٣٤) »

وكان المروى أن تحدث المسرحيتان ، بعد هذا  
 الاستقبال الحماسي ، تيارا جديدا قويا في مسرحنا  
 اسي . لآ حوج مانوب انه ، ولكن شئنا من  
 ذلك لم يحدث حتى بعد أن مثلت « اهل الكهف »  
 على المسرح سنة ١٩٣٥ .

(٨) الدكتور محمد يوسف تيم ( المسرحية المرسى في الأدب  
 العربي الحديث ( ١٩٥٧ - ١٩٦٤ ) ( ص ٥٠ ، ٥١ )

أن توفيق الحكيم يحدثنا عن حاله المسرح المصري في تلك السنوات ، فيقول أنه كان حاضرا لتياريين اثنين : « التيار الإصصاكي والتيار الإيكاني وكان لابد من حار مباحث هو «مير الحفاني» . ذلك سنة الفرقة القومية عام ١٩٣٥ » (٩) .

ويبدو أن القائمين على أمر الفرقة وقتها ، ومن بينهم الدكتور طه حسين ، والشاعر خليل مطران ، كانوا يشاركون توفيق الحكيم رأيه ، ويعتقدون أن مسرحيته « أهل الكهف » خير ما يمثل هذا التيار الثقافي في المسرح ، فاختاروها لتفتتح بها الفرقة الوليدة أول مواسمها ، ثم أعقبوها بعدد من المسرحيات المترجمة ذات المستوى الرفيع . ولكن هذه المحاولة لاجادة تم يفقر لها النجاح للأسف الشديد ، ويسفر انفره في مستهل حياتها « هوجيت بحجة مستواة الرفيع » . وقد كان بالفعل ظهور مثل هذه المسرحيات دفعه واحدة وعلى مسرح كبير وفي ذلك الإطار الفني النجاح لحاف ، شيئا من الناس وصدهم ، ونجح أنهجوم في القضاء على اتجاه الفرقة بمساعدة الأحزاب السياسية المتذبذبة . على أن الخطأ في حقيقة الأمر لأن في عرض هذه المسرحيات العسيرة على جمهور واسع في البدايه ذميه واحدة ، وهو ما لم يحدث حتى في أوروبا نفسها . وكان الواجب - عرصه على مسرح طليعى خاص يحدد عدد مقاعده ورواده من المثقفين . ولو أن هذا حدث - كان لربما يستمر المسرح الطليعى الصمود في طريق تاديه بعيدا عن العواصف ، حتى رسخ موقفه ، مبدى تلك الأعوام الطويلة ، وتولدت منه بيئة مسرحيه حادة ممثلة للتيار الثقافي الذي قصدناه ، بمؤلفيها ومخرجيها وممسيحيها وجمهورها هذا اليوم في وضع آخر . ولكتاب مسرح الجماعير الكبيره معها مدة طويله قد تطورت وصارت في مستوى آخر» (١٠)

وهذا الذي يشير به توفيق الحكيم اليوم ، لم يتنبه إليه أحد وقتها ، كما أن البيئة المسرحية لم تكن قد تهيأت بعد لاستقبال مثل هذا المسرح الجاد ، بل لعلها لم تنهال له تماما حتى يومنا هذا . وقرار مثل هذا الاتجاه الجديد الجاد لا يبدآن قصصه معارك عديدة عنيفة تدافع عنه وتناصره وتفتح الرأي اءام به سائر كل حديد . ويومى الحكيم بطبيعته غير مهيا لحوض مثل هذه المعارك . وكيف يمكننا أن نتصور أن يخوض معركة من أجل إقرار اتجاهه المسرحي الجديد ، وهو نفسه في تلك السنوات وما

بعدها كان يعلن بإصرار والحاح أنه لم يكتب «أهل الكهف» و « شهرزاد » للتمثيل ، بل للقرأت وحدها بل لقد جزع حين علم باعتزام الفرقة القومية تمثيل « أهل الكهف » ، ثم ما لبث أن طالب بوقف عرضها بعد أن شهد تمثيلها .



وحتى لو استطلعنا أن تصور أنه خاض معركة بالفعل في سبيل إقرار اتجاهه المسرحي الجديد فمن المؤكد أنه لم يكن في مقدوره أن يصمد وحده في الميدان أمام أنصار المسرح التجاري الذي يتمثل فيه « لتساوار الإصصاكي والإيكاني » على حد تعبيره رغم كبره في بلادنا ، ومازالوا إلى اليوم يزعمون مسرحنا . كان لابد للنجاح في مثل هذه المعركة من أن تتكون جبهة قوية ، لا من رجال الادب وحدهم ، بل من رجال الادب والمسرح ، من المؤلفين والمخرجين والنقاد المثقفين ، يتحصبون لهذا الاتجاه ويؤازرونه ويقاثلون من أجل إقراره في حياتنا المسرحيه ، ولو كتبنا ثالث بصفاء إلى التياراتين التجاريين السائدتين ولكن شيئا من هذا لم يحدث وقتها ، لأن سننسا المسرحيه لم تكن قد تهيأت لقبوله لما قلنا .

(٩) الدكتور طه حسين ( فصول في الاصحاح والتد ) . دار المعارف . ١٩٤٥ ص ٩٢ ، ٩٣ . وهو نفس المقال الذي نشره في مجلة « الرسالة » عقب صدور المسرحية سنة ١٩٣٣ .

(١٠) ( سين المر ) ص ٢٢٤  
(١١) ( مسرح المر ) ص ٢٢٥

وفي كثير من الكوميديات التي كتبها توفيق الحكيم  
جده يعالج موضوعاً اجتماعياً أو سياسياً ، أما عن  
طريق الرمز وأسلوب مباشر ، وفي مسرحياته  
تصغيرة البضء خاصة وجه أسنى للاوضاع  
الاجتماعية العائسة التي ظلت مسيطرة على حياتنا  
سنين طويلة ، وكل ذلك بذات آثار تنضج في  
لسانوت الأخيرة في إنتاج طليعه كتاب مسرحنا  
الجلد من أمثال : نصاب عاشور ، يوسف الدين ، وجه  
يوسف ادرسي ، ولغريد درج ، وغيرهم .  
يحتل اقدمهم على منصفه المسرح واصبحوا معقدا  
الآمال في اقامه بناء مسرحنا المصري الاصيل  
التميز .

وتوفى توفيق الحكيم في الكويت على حدة  
النحو قد يبدو غريباً بالنسبة لشهرة مسرحه العربي  
الأسبوعي، ولكننا لو تذكرنا ارتباط بدايته الفنية  
بالكويت، وشعته الشديدة بكتاب الوعد في  
الكويت، وفرد وولاس "وعده"  
منهم بعض مسرحياته الأولى، وكيف  
تخلف هذه المسرحيات عن استعداد الكويتي  
للمسرح، فمن الغريب أن نرى كيف  
حاولت الكويت أن تكون مسرحاً  
الكويتي في عصره، وفضلاً عن ذلك فإن من  
مسرحياته الغريبة لا تخلو من موقف قهاري طويل  
في أجل تقدير، وربما وجدنا أكثر من موقف في  
بعض هذه المسرحيات، أو تذكرنا هذا كله ما وجدنا  
أي غريب في توقفه في الكويت، بل إن الدراسة  
الاحصائية لمسرحياته، تنتهي إلى أن عدد الكويتيات  
يكون بكثر عدد المسرحيات العربية.

الواقع ان توفيق الحليم نفسه مسئول عن ذلك الى حد بعيد ، فبعد عودته من فرنسا حوالى عام ١٩٦٨ ، وهو حريص أشد الحرص على ان يعرف « الناس كاديب مفكر ، وأن يتبعه عن كلمة « التشخيص » الذى عرضته للاعتبار فى مستهل حياته - ومن هنا لم يشتر ممرضاته حتى عام ١٩٦٥ سوى « اول كهف وشهرياته » ، ولم يشعر «أبو كوميدياته » الا بعد ان اطمان ان مكانته الاذنيه قد استقرت ، وأن نشرها لم يقهره فى الاذهان « بالتشخيص » من جديد ، ولنعنى السبب نفسه لاجمع هذه الكوميديات فى كتاب الاغصان

[illegible]

اما الاثر القوي الحقيقي الذي احلته توفيق الحكيم في كتاب مسرحنا ، فيتمثل في ادخاله عصر الفكر على كوميدياته العاطفية والاجتماعية ، حيث تحول في رايها القوى المتعاطف ، وفي تسلسل الحوار واحكامه ، وفي اعتماد الكعكة في كثير من الاحيان على القالب التقليدي ، بالإضافة الى المفارقة اللغوية ، والكعكة في هذه المسرحيات مستمدة في الغالب من طبيعة الموقف المسرحي ذاته ، وما اكتر الكعكات الذكية الالامه في كوميديات توفيق الحكيم ، ومواقف سوء التفاهم المحوكة بمهارة عقلية لباري ، وكلها من الاسس الهامة التي قامت عليها الكوميديا الناجحة في كل الالام العالمة .

١٩٣٧ في مجلتي « مسرحيات توفيق الحكيم »  
وظل في الواو تنمعه يكثر من الكليات والحديث  
في المسرح النقي، ومرح انكر الذي لا يصلح  
للتخييل، فوجه بذلك دراس مسرحه في هذه  
المناحي وحدها فكان ان اعملوا جوانب مسرحه  
الآخري، ولعل ما شجعهم على ذلك جده مسرحه  
لعكري على ادبنا في حين ان كوميدياته لها اشباه  
ونظائر كثيرة في مسرحنا، او على الأقل يبدو كذلك  
عند انظره السطحيه الاول.

وأتبعه الهامة التي غابت عن معظم من اهتوا  
بدراسة محمد الحكيم لغري ، ان هذه المسرحيات  
قليلة العدد بالمسرح لاجوع انتاجه ، وان هذه  
مسرحيات الفكرية القليلة لم تخل من عناصر اخرى الى  
جوار الفكر ، كالعكازة ، والسياسة ، وللمجربة  
الدائبة التي وهبت بعضها حرارة عذبة من لحن  
شعر في اسماها من المسرح - مسرحي  
لصايا فكرية ، بل اني لاقص الى اكثر - ذهب  
وازي ان كل مسرحيات توفيق الحكيم هي -  
باستثناء " شهزاد واطامان اسحر " - جعلت  
بالخصائص الانسانية المقتعة على السور الواقية ،  
والموجع والاسعاف والاعمال - ذوقه - ذوقه الاحيائي  
المثابرة والمطالبة للانسان ، فليس الفكر فيها الاحيائي  
من جوانب عذبة ، بل فضي عذبة حبس - وقد سجن  
حيانا اخرى ، ولكنه موجود على كل حال حتى في  
اكثر من كودياته كما اسبقنا -

والفكرة الشائعة عن أن مسرحيات الحكيم كلها  
مسرحيات ذهنية لاتصلح للتشيل فكرة خاطئة ، وان  
كان هو نفسه أكبر المستوفين عن ذيوخها وانتشارها  
ومثلها كذلك الفكرة الاخرى التي ترددت كثيرا حول  
انزال تفويج الحكيم عن المجتمع في درجة العاجي،  
فيحت يعيش بين المثل والافكار المحددة التي لاتربط  
الواقع بعيش صورة من الصور .

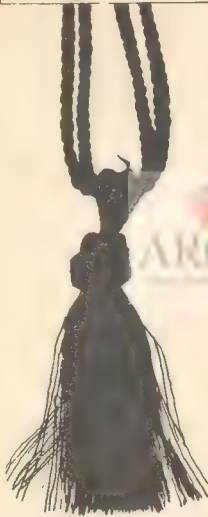
[illegible]

وإيس معنى هذا كله أن مسرح الحكيم خال من العيوب والنواقص ؛ فما أكثر ما نراه منها في بعض مسرحياته ، ولكن لا شك فيه أن مستوى مسرحه بشكل عام عام ، حتى اليوم أرفع مستوى حقيقة المسرحية العربية ، وأن كان لم يلق بعد ما هو جدير به من عناية الدارسين والقياد ورجال المسرح ، على كثرة ما كتب عنه ، وعلى كثرة ما قدم على خشبته المسرح .

تأليفه ان وفق الحكيمة في كثر كريبه ان  
م يلى كبرهم بالفعل . خبره بسلوب الكماله  
المسرح ، ومن أكثرهم وفيما ومنه مع  
السياسية والاجتماعية على المتولين العالم والمحلى .  
ومسرحه السياسى لا يقل اهمية عن مسرحه الفكرى  
وان لم يخل هو الآخر من عناصر فكاهه واضحة .



## مع الإخراج المسرحي عبر العصور



هذه المرحلة من تاريخ المسرح حيث سحره الجسد المسرحي

صاحب لا يولي على شيء ، بل يلاحق من حول أي شيء ، السار ، ويرفع رؤوسه ، ونعرف أين نحن من هذا الحجم ، لا نعرف ، نعرفنا التيار إلى حيث لا غادر ، لا نعرف ، التيار تلك القيم الفنية التي نعرف ، وأسرار وسفوف كبرى ، الفيض إلى حيث يفتح المسرح ، وسد ، و التيار والعقائد الذي نطلق اليوم بالمتعة المسرحية إلى جماهير الشعب ، ولكن .. يجب أن نلصق رعاياه ونقيض على ناصيته ، ونوجهه إلى الفأنة التي نريدها نوعي وفهم ورؤية واضحة .



وأنه ليحدث عادة في مثل هذه المراحل التورية الكبرى ، التي تندفع فيها كل القوى إلى العمل والإنتاج ، في حماسة وفرح ، أن تختلط المشاعر وتضطرب المعايير ، وتهتز الواردات ، وأن لا شيء طبيعي هذا الذي يحدث ، وعلى هذا الأساس أعيننا على تلك الحقيقة ، فرب رجف العيون وهي تعمل ، ونعوض انتاجها ، وسفوف وسفوف بالتحسين

بقلم حمدي غيث



الفرح والأزبكية وأولاد عكاشة ، بل من حلال الفرق المتحولة والموالد . لقد استوعب توفيق الحكم في معولته وصباه ونسبه الباكر بحره بلاد المسرحيه ، قبل أن يستوعب ثقافة أوروبا . والكاتب المسرحي الحقيقي يولد بين كواليس المسرح أكثر مما يولد بين دفنى الكتاب .

يضاف إلى ذلك أن المخرجين هم الذين يشتنون التجارب الأدبية الجديدة ، ويحتضنونها ويقدمونها للجماهير ، فيعطونها مشروعية الحياة والبقاء ، حتى تصير مدارس ومذاهب لا مجرد نزوات وشطحات . والمخرجون هم الذين يقيمون الأعمال الأدبية ويكشفون عن جوهرها ، قبل عملية النقد الأدبي ذاتها . فالمخرج ناقد للنص الأدبي ، قبل الناقد نفسه . وإذا كنا نتعرف للنقد الأدبي بوظيفته إيجابية في تطوير الأدب ولا تقصر دوره على التقييم السلبي فحسب ، فلتنا من باب أولى يجب أن نتعرف للمخرج بهذه الوظيفة .

من أجل هذه الأسباب كلها نرى أن الإخراج كاد يكون أهم عنصر من عناصر العمل المسرحي . ومن أجل هذا كله اخترت أن أكتب اليوم عن الإخراج في رب من حلال أسجريه الأسبانيه . الإخراج في المسرح ، كيف تطور الإخراج من الوضوح إلى الغموض ، كيف أثر وتأثر بسبب الفنون ومختلف الاتجاهات والمذاهب الحديثة .

عندما ولد المسرح في مصرور بعدهم م يكن له دور خاص في العرض المسرحي . كان المسندون في البلد يجتمعون في مسرحهم . كان يحلق الناس من حولهم . وسرعة الحماس في حركته . ولم يفرح الفهم . دوسروس . أنه الحفص والسماء . أي أن اسباب الدرامي كان سوكا جماعت بلغنا . أقرب إلى شعور العنبري منه إلى الشعور الفني المطهر . وظهر هذا العنبري مبرح في مسرحه شعوره عابيه راحه نكت مندما . غوم الشاعر بعد سطره عرسه . جمع لها العنبري . ورت لها الذكور . والحركة الأفاعيه على أمام الموسيقى . وهذا التنظيم البدائي الساذج هو ما يمكن أن نعرفه عندنا عملية الإخراج . ولستنا نستطيع بالطبع أن نزع من هذا التنظيم كان يحصل عناصر الإخراج بالمتى المصطلح عليه الآن ، لأن حركات الممثلين والمتشدين ، وكذلك الذكور ، كانت محدودة المعالم بواسطة نوع من التقاليد الموروثة ، التي تكاد ترتفع إلى مرتبة القنوس الدينية . كدوا بسبب اتعده خاصة ، وملابس ذات أشكال واللوا معينه ، وكانوا يحركون حركات موقفة توقيعا محدد على أقسام الناي والقيثارة ، طبعا لوصاف معروفة من قبل ، وكان كل ذلك مرتبطا بقوسهم وعباداتهم التي

في شجاعة ، وتقيم الموازين الصحيحة ، ونزد إلى الحقيقة سلطانها .

هذه اومعد التأملة الشجاعة جدها ، تأمن خطر التيار الزاحف ، ولكننا نغيد منه ونباركه . ومن أجل هذا كله أرى وأجبا على رجال المسرح المتخصصين ، أن يقولوا كلمتهم ، ويصروا بالحقيقة ، ويشيروا بكل القيم التي يؤمنون بها ، ويناضوا من أجلها ، ويضيقوا التسويع على طريق وثبتنا الفنية الكبرى بدلا من أن جلسوا في أماكنهم معسور الظلام .



ولقد اخترت أن أكتب اليوم عن الإخراج المسرحي . لأن الإخراج هو أصغر الأساس في العرض المسرحي إلى جانب النص الأدبي نفسه . ولقد اقتضت ظروف نهضت في الآونة الأخيرة أن ندرس هذه العملية على الدرس له ، ونهضم بها دراساتها ، ونعتمد على الإحسان والذكاء . لهذا

اخترت أن أكتب عن الإخراج . نفسي معلما لأحد ، ولكنني فقط أريد أن أتجاه حركتنا المسرحية الجديدة . وأتجاه خطورة هذه العملية الفنية المعقدة . ما تنطوي عليه من عمق . وإكاد الخيال أنه ما من تقدم يمكن أن يصيبه المسرح ، إلا إذا فاده المخرجون . وفتحوا له الطريق إلى الجماهير . ولعل قائل يقول أن الإخراج عملية لاحقة على التأليف ، وأن المؤلفين هم الذين يحملون لواء التجديد ، أي أن المذاهب الأدبية تأتي أولا ثم تتبعها بعد ذلك أساليب إخراجها في المسرح . وهذا حق إلى حد كبير . ولكن . . . إذا ضرب بظرفه أسس وأكرام استعاقا ، فسوف تكشف أن الظاهرة المسرحية نفسها تسبق الكتابة للمسرح . لقد وجد المسرح قبل أن يوجد المؤلف . فقد كان الممثلون قديما يرتجلون أدوارهم في المناسبات الدينية والمدنية ، وكان العرض المسرحي نوعا من العبادة ، فيه احتفالا شعبيا ، وعبدا ومهرجنا ، تنطلق فيه الكلمات والرقصات والأغاني من أعين المصدر والحيارب الإنسانية المتوارثة . وهكذا نستطيع أن نقدر أن الظاهرة المسرحية نفسها تسبق الكتب المكتوبة . وهكذا دائما . مسرح المؤلف من حلال الحرية المسرحية دائما . بل كانت لا مسرح سبعة . وعلمه ولهم . أن مؤلفي من الإبن الشرعي للكميديا ديلارتي ، وتوفيق الحكيم ولد من خلال روض

كانت أم تنظيمها ، عملية مبدئية وبسيطة جدا ، وكانت عناصر المسرح المادية التي يملكها الشاعر - كالدبوكور والملابس والأقنعة - بسيطة للغاية وكان العنصر الأول في العرض المسرحي هو الشعر ، أو الكلمة الموسيقية المنفوخة التي يجهر بها الممثل .

والنتيجة التي نحس أن نصل إليها من هذا العرض هي أن روح المسرح الإغريقي كانت تكمن في الشعر والإيقاع والموسيقى الداخلية العنيفة التي يجب اكتشافها عند تقديم هذا المسرح حتى في عصرنا الراهن .

ومهما تكن الوسائل التي يملكها المخرج ، ومهما تنوعت هذه الوسائل ، ومهما حاولنا التجديد في تقديم مثل هذه المسرحيات ، بما يناسب روح العصر ، ففعل المخرج أن يبحث في وعي كامل عن روح التراجيديا والكوميديا الإغريقية ، فإنه إذا جرد هذه الأعمال من روحها العنيفة - ولم يحتفظ لها بأصالتها ، فإنه يزيغها ويحرف بها عن جوهرها الحي العميق .

هذه هي الحقيقة التي نتعلمها من دراستنا - . العديم . غير أننا بالطبع إذا أردنا أن نحصل من المسرحية الإغريقية مثلاً على نفس الأثر الذي يتركه عليه الجماهير في الزمان القديم ، لوجب أن نستخدم وسائل فنية جديدة أكثر من تلك التي كانت في نفس الوقت على روح المسرح الإغريقي . ونحن نعلم أن روح العصر - تحجب عنا عن الجمهور - من هذه أسرارها إلى عصره ومهمه للكون - يمرور وشعورهم قربة إلى هذا الجمهور وإلى آرائه الفكرية والروحية . أما الآن وبعد هذه الآلاف من السنين فقد أصبح إنسان هذا القرن أكثر تعقيداً من إنسان أثينا أو روما ، لقد صار وعاءً فسيحاً يحمل ميراث هذه الأجيال العديدة المتعاقبة ، ميراثها الثقافي والأخلاقي والاجتماعي وحصيلته تجاربه . وكل التفردات التي طرأت على الحياة ، وكل التطورات التي طرقت هذه الأجيال ، قد انجبت هذا الإنسان المعاصر الذي يختلف اختلافاً عميقاً عن الإنسان القديم . ومن أجل هذا ، إذا أردنا - نحن رجال المسرح - أن نمسز مشاعر هذا الإنسان بالتراجيديا الإغريقية كما كانت تهتز مشاعر الإنسان الإثيني بهذه التراجيديا قدما فعلينا أن نستخدم وسائل فنية أكثر تعقيداً مما مضى ، أن نستخدم دبوكورا مسرحياً يحصل على التاريخ ، ويوحى بكل جلال هذه الفترة العريقة كما تتراءى لأحلامنا التي كونتها ثقافتنا وأفكارنا ساعد هذا العالم القديم ، ونستخدم أعضاء تساعد على خلق هذا الجو المقعم بالشاعرية والمهابة والعمق والذي يوحى بالمأساة أيضاً . وهذا كله مع المحافظة على روح هذا المسرح التي تكمن في الشعر والإيقاع الداخلي الهيب .

تولدت عنها الدراما أصلاً ، بحيث كادت الشخصيات تصبح مجرد أنماط بشرية عامة - الملك والكاهن والرسول والراعي ، وهكذا لكل دوره المعلوم - كمصيره المقدور . ولكل ملابسه الخاصة بألوانها الزمردية ، ولكل فساعه وحركته ، بل وصرعه إذاً أيضاً .

وكان الدبوكور أيضاً عياراً من الواح ملونة توضع خلف الممثلين ترمز بشكل غامض في البساطة إلى الأماكن التي تجري فيها الأحداث . وتوضع كلها في وقت واحد على خشبة المسرح . وكان لكل مكان من الأماكن التي تجري فيها الأحداث دبوكور ذو شكل محدد ، كالقصر والمعبد ، وما إليها .

من أجل هذا كله نقول أن دور المنظم لم يكن يعدو جمع الممثلين ، وتوزيع الكلمات عليهم والإشراف على حفظهم للأدوار . وعلى كل الصواب التي يجب أن تتم حتى نعلم المسرحية للجماهير - أي أن المعلم كان في العنصر - بالخر - إضائي من عمليه المخرج . أما الجزء الموسوي فكانت تسكنه - التقليد الفنية والدينية الموروثة .



ولم يكن الأمر مختلفاً - في المسرح الروماني - غير أنني مع ذلك أرجح أن المنظم - وهو نفسه الشاعر صاحب المسرحية - كان يقوم بمهمه خطيرة وهي توجيه الممثلين إلى طريقة أداء أدوارهم ، وهذه هي المهمة الأساسية التي يقوم بها المخرج اليوم .

وإذا كان مؤرخو المسرح قد درجوا على أن يطلقوا على عملية الشاعر في تلك الفترة تنظيمها ، فإني أكاد أقر أن هذا التنظيم كان يحتوي على المهمة الأصلية التي تقع على عاتق المخرج في كل زمان ومكان ، وهي كما قلت توجيه الممثلين إلى أداء أدوارهم بما يحمل هذا من معنى مساعدتهم على اختيار النغم الصوتي ، وتحديد الإيقاع العام للمسرحية ، والإيقاع الخاص لكل مشهد . وارتباطه بالمشهد الذي يسبقه والمشهد الذي يليه . ولكن من جهة أخرى يستطيع قائل أن يقول أن طريقة الأداء في المسرح القديم اليوناني والروماني كانت تقليدية ناعية ، بالدبوكور والأقنعة والملابس ، بمعنى أنه كان لكل شخصية طريقة محددة لتمثيلها . فكل من الملك والكاهن والقيود والرسول وغيرهم بطريقة محددة لتمثيله لا يكاد الممثل يخرج عليها ومهما يكن الأمر ، فإن العملية التي كان يؤديها الشاعر ، أخرجاً



وكما انتهى المسرح الاغريقي الروماني الى الانهيار محليا مكانه السيرك والغناء والاب القوي ، ولم يبق من ملامحه سوى الكوميديا بلادتي . كذلك المسرح المسيحي ، انتهى بان حاربه الكتيبة ، وحكمت له رجاله بالرد والحرمان ، واعتبرت فن الدراما مفسدة للأخلاق ، واستطاعت ان تنسل الحركة المسرحية في المدن عندما استطاع جماعات المتظاهرين ان تصدر الاوامر بمنع النشاط المسرحي .

حدث ذلك كله لأن المسرح كان قد بدأ يعالج موضوعات غير دينية، ومن هنا انفصل المسرح نهائياً عن الدين، وقد بهذا مناهية الأولى، وأصلوه القدم، وأسس هذا منهجاً وأسس من ربهما الخمسة، وأصر على سببه، وأنهى نصب إلى الكوميديا للدراسي نفسها. هذه الكوميديا التي طفت سائدة زمناً طويلاً، حتى جاء عصر النهضة، حيث عاد الكتاب والمثليون إلى استلهاهم التراث الإغريقي والروماني القديم، وأطلقت حركة أحياء وبعت لهذا التراث العظيم، غير أننا لا نكاد نقرأ في هذا العصر الحديث الخمسة من والده على أعمال أدبية كبيرة يمكن تذكر أروستو وأيكليسا وفلاني وهاردي، ولا نكاد نقرأ الذين يدوروا بهذا الفن، بل في ذلك من المسرح نفسه بل في هذا المسرح حيث نرى منهجية رقيقاً شديدة بعد الأثيريون حيث هندسة المسرح.



ولكن كان في إنجلترا شكسبير، وإنجلترا كانت  
 قد أصبحت بعيدة، وبمعزل عن القارة نفسها. ومن أجل  
 ذلك كان يصرحها الخاضع بقضاياها ومواقفها  
 المتميزة. كان المسرح الإنكليزي الذي قدمت عليه  
 درامات شكسبير، من بلا ديكور، وبلا أضواء، مسرحاً  
 بسيطاً عابراً من كل زخرف، وفي هذا المسرح  
 ولد «مارلو» وشكسبير وبين جونسون هؤلاء  
 الشعراء العظام، وتعود الحقيقة القديمة بزعم  
 العديد من الشعراء المسرح.

عمره . كان المسرح الإسرائيلي غاراً . مسقطه .  
بحر دنا . كالمسرح الاعرقى . ولكن كان يدوي في  
رحائه صوت الممثل . عظمه . رائحه . مهسا . .

برود شعرا، ينشد شعرا، يعرف شعرا. نعم .  
فالوحي في روح الشعر، كما ان الشعر روح  
المرح. وهاتان الخصيتان سوف تكشفان فوج  
بمد، وسيكون اكتشافهما حميالة تجارب مرهقة،  
ورحلة شاقفة عبر التاريخ، ولقد كان الجهل بهاتين  
الخصيتين، سببا في تضيق الحرج في أشكال  
معمده، ومنوشة للغاية، حتى جاء شكسبير ثم  
الكلاسيكيون العظيم في القرن السابع عشر،  
ورأسين وكورني وموليير، وأعادوا الى المسرح روحه  
القائدة.

وبالرغم من الفروق الشاسعة بين شكسبير  
و هؤلاء الكلاسيكيين ، فإن روح المسرح عندهم  
حيمة . هي الكلمة . كان شكسبير يتمتع بحرية  
أكبر في التعبير ، ينطلق ببخلة المقبرة ، من  
أبلى أي مكان . ومن زمان أي زمان . وفي موضوع  
أبلى موضوع . هي خلال المسرحية الواحدة ، حتى  
لكن مسرحياته ملحمة شديدة متجلمة . أما  
الكلاسيكون ، فقد اقتصروا على واحد الزمان والمكان  
والأوضاع ، ويتحركون في دائرة ضيقة بالقوة  
الصعبة . غير أن نفس الحرية المطلقة التي كان  
يتمتع بها شكسبير ، هي التي قربته من الدائرة  
التي كان يفتخر بها الكلاسيكون ، فصار  
يتمتع بنفس الحرية المسرحية . كان مسرح شكسبير  
لا يعرف درجات . وقد استفاد شكسبير من هذا الوضع  
الذي كان يتمتع به ، فأعطى نفسه حرية بلا حدود في  
المرحلية . كان مكان أي مكان بلا  
قيود . كان في المسرحية الواحدة ، من متابعته ،  
نائب أن تستغل هذا الوضع  
الذي كان يتمتع به . فالأوضاع المسرحية  
التي وجدت فيها عازجة تمام من ملاحقة  
البناء المسرحي عند شكسبير ، بما تتطلبه من  
تفسيرات ، فأثرت أن تقدم له المسرح كما هو عاريا ،  
بمجرد ، بسيط . ولكن الشعر وحده ، والصوت  
الإنساني وحده ، والحركة البشرية وحدهما ، هي  
التي تعالها على خشبة المسرح .

وعلى هذا نستطيع ان نلخص الامر هكذا : لقد كان المسرح الازبائشي بلا ديكور ، وذلك تقيد بمارس شكسبير كامل حريته في التصوير ، ولان كسر مارس حرية مطلقة في التعبير ، فقد جعل المسرح الازبائشي من ملاحظته ، بفعل بلا ديكور ، وهكذا كانت الحرية المطلقة التي تمتع بها شكسبير سببا في ان يكون المسرحية المتقدمة الامميا والارمان ، ديكور واحد ثابت ، هو نفس بناء خشبة المسرح بوصافاته الخاصة وقتئذ . اي ان المسرح الازبائشي انما يطرقه في مقابر - من حيث الاوضاع الكنتيكية - الى وحدة المكان ، اي وحدة الديكور ، كالسرح الكلاسيكي تماما . وبقي الشعر وحده عند شكسبير ، كما ان عند كوني ، وباسين ، وولير ، وهي بكل شيء ، وبشر وجدان

على الأوضاع الاجتماعية ، وتورة على النظم السياسية وتورة على التقاليد الفنية نفسها .  
 وحده فولتير دكره الحده في الاضمار والساسه والفن ايضا . وكان المسرح ارضا مهية لهذه الافكار الجديدة . فقد اخذ فولتير يدن القيم الفنية الكلاسيكية ، وبصفا بالزيف والفساد ، وبهاجمها باسم الحقيقة والمنطق والواقع . واخذ بهاجم بعنف قانون الوحدات الثلاث ، وبخاصة وحده المكان . وهكذا تحرر المسرح من تقاليده القديمة ، واخذت موضوعات المسرحيات واحداثها واماكنها تتعدد ، وتشابك ، وبخلف بعضها عن بعض . قام بعد مقبولا لدى هذه النزعة الجديدة أن تجري أحداث المسرحية كلها داخل موضوع واحد وفي ديكور واحد .

وكان الدافع الحقيقي لهذه الأفكار الجديدة هو الرعب في مساكنه الجهاد والواقع . وقد رعب على هذا سما محتض بالنكس المسرحي ، ظهر برعبه احياء الصبغة المحلية ، أي العنصر رسمه انزال ادى تجري فيه الأحداث رسما قديما . سح لاكتشاف ما للمكان من أثر في تكوين المصادات والظباع والشخصية على وجه العموم . ومن هنا بدأ المسرح يتجه نحو الواقعية . في رحلة طويلة مليئة بالغامرة والشفقة ، وبالخطأ والصواب ، وبالاتراف والساد .



نعم . . بدأ المسرح يتجه نحو الواقعية من أجل الحصول على الحقائق النفسية والاجتماعية . بعد كان المسرح الكلاسيكي ، كالمسرح اليوناني القديم ، يقدم أنماطا إنسانية عامة طبقا لفلسفته الخاصة عن الوجود والكون ، كان يبحث عن الحقائق الكلية من خلال الصراعات العليا التي يخوضها الإنسان ضد الآلهة ، أو ضد القوى الميتافيزيقية ، أو ضد مركبات المصه التي لا تسيل إلى الفكاهة منها كانها جزء من القوى القبيحة ، جزء من القدر ذاته ، وهكذا كان المسرح القديم ، مسرحا فكريا مجرّدا في بئانه وعممه المأسوي . مهم حفل بالصراع المادي الدموي ، الذي قد تظنه العين الساذجة والتفكير السطحي ، صراعا خارجيا وحركة مادية في المكان والزمان . أما العين الفاحصة والفكر الحصيف ، فيعرف أنه حتى في مسرح شكسبير ، فإن هذا الصراع الدموي مظهر خارجي فقط لصراع داخلي عميق ، بين أفكار وأفكار . بين امداد واقدار . بين النفس الإنسانية عندما تسبيل عليها غرائها ، واراداتها الخاصة ، حتى لترتفع هذه الغرائز



الجماعير ، ويمدها بفيض لا نهاية له من الأخيلة والشاعر .

ان الكلمة في مسرح شكسبير ترسيم عالم سحرها رائعا ، وأي محاولة للإسك هذه الكلمة المنجحة ، ووضعها داخل إطار مادي محدد سوف يعنى كل جمالها وفنر .  
 نقضى أيضا - وهنا ممكن الخطر - في الإلقاء الحاس مسرحيات شكسبير .  
 بين مشاهدتها وتفتت وحدتها ، ويولنا في بعض على روح هذا المسرح مهما حاولنا أن نصلها داخل جسد جميل .



وهكذا نجد أن مسرح النهضة يشاك اصا المسرح الاغريقي والمسرح الروماني . من حيث احتفاله بالكلمة المنطوقة ، وبالشعر . ومن حيث بساطة الإطار المادي ، ومن هنا لم يكن للاخراج أيضا دور آخر غير دور التنظيم ، وكان الشعراء أنفسهم يؤدون هذا الدور . كما كان يؤده شعراء الاغريق ، وكهنة الكنيسة المسيحية .

ومع القرن الثامن عشر والتغيرات الخطيرة التي بدأت تطرا على الحياة الاجتماعية ، والنظم السياسية ، والاكتشافات العلمية الجديدة ، ظهرت أفكار وفلسفات تبشر بالثورة على كل شيء ، ثورة



والإرادات الى مرتبة التقدير نفسه ، نعم ان شخص  
تفسير نفسه رموز انسانية عامة ومجردة . وهذا  
بالضبط هو ما يميزه عن المسرح الرومانتيكي رغم  
الشبه الخارجي في تعدد الأحداث والموضوعات  
وهو ما يقربه من المسرح الكلاسيكي ، بالرغم من  
هذا التعدد .

ومنذ القرن الثامن عشر بدأ الإنسان يكتشف  
العالم الدنيوي المحيط به ، يريد ان يعرفه ، ويعرف  
سر المادة نفسها ، واخذ يحتك بقره من اساس في  
شئ اقطار الأرض ، ويرى أوجه الخلاف والتشبه  
بينه وبينهم . وهذا صراعا من نوع جديد .  
قوى الطبيعة . من اجل السيطرة عليها وتفسيرها .  
لقد بدأ الإنسان يرفع الاقتعة عن وجه الطبيعة .  
قناعا وراء الآخر ، ويفسر كل شئ ، ويقتحم عقله  
كل شئ . لم تعد الطبيعة قضاء لا معر منه ، ولم  
تعد النزعات الانسانية . والمركبات النفسية قدرا  
متسلطا . بل صارت الطبيعة كتابا مفتوحا ، يقرأ  
الإنسان سطوره ، ويفسر رموزه يوما بعد يوم .  
وبدأت النفس الانسانية تكتشف مدى علاقتها بالعالم  
الخارجي ، وتأثيرها به ، ومن هنا ظهرت الميلودراما .

**والميلودراما هي في الحقيقة تعبير عن الحزن**  
الدائبة ، ومظاهر الحياة في حزن .  
وعن الصراع الجسدي الخارجي .  
والحدث المفاجيء ، والأفعال المدفوعة .  
بصورة لا يمكن توقعها . كانت الى  
أزدهارها الأول ، تعبيرا عن روح العصر .  
وكان اكتشاف اثر المكان على  
شئنا اساسيا في مسرح هذا .  
دلت ، الاحمال بالذكور والله

ان كل حديد . حزن .  
ومعولسه . ونسم بالاراء . لانه وبند الحدة  
الحتمية التي جاء ليبيها ، كذلك ظلت العناية  
بالذكور في هذا المسرح في نطاق المعول . وكان  
فولتير يشفق من الحصول على نجاح سهل عن  
طريق مهر الخصامير بالذكور الى حد انصححه  
بالنص الأدبي ، ويقول :



( يجب ان تكون المتعة فيما يقال . لا فيما يرى .  
اي في ديكور لا قيمة له ) . ولكن هذا الاتزان  
العقل ، لن يستمر طويلا . فمعد تلك اللحظة ظهر  
رجل جديد . رجل ذو سطل راسم . ومرد  
فنية هائلة احيانا ومتواضعة احيانا اخرى . هذا  
الرجل هو المخرج .

لقد بدأ عصر المخرج ، فانه هو الذي يرسم لكل  
مسرحية جوها الخاص ، بعد ان صار المكان - أي  
الجو - شئنا ضروريا لازما في المسرح . ومن هذه  
الضرورة نفسها . نجمت انحرافات شتى في المسرح  
منذ القرن الثامن عشر حتى اليوم .

فيعد الميلودراما ولدت الرومانسية التي كانت  
في بدايتها تعبيرا عن تطلمات الطبقة الوسطى التي  
تزايدت قوتها مع الثورة الصناعية الكبرى في  
القرن التاسع عشر ، وكانت تلك الطبقة الجديدة  
تحلم بالثورة السبسة ليهلك برمهم الساذقة .  
وتنتزع القيادة من طبقة الاشراف والاقطاعيين .  
واخذ مفكر هذه الطبقة يلهون خيال الجماهير  
باحلام العدالة والحرية والمساواة والاخاء  
الانساني . ولما لم يكن لهذه الاحلام وعاء علمي  
شكلها فقد ظلت مجرد احلام تتسم بالماطمية  
الجامحة ، والانفعالية المناجحة ، والنزوع الى  
الخيال ، وبالحساسية المرفقة . وكان لهذا المحتوى

ودعى الزمن قليلا ، ويتضح أن الطبقة الوسطى قد استولت على الثورات لصالحها . وتركت جماهير الشعب ترزح تحت وطأة الجوع والحرمان . مطروك العصر الراعص غير اللائق . وهكذا تنزع أحلام المروءة القديمة ، وتنسحق ثورتها وتهيار آمالها ، وتحصول إلى الوان من الحزن والكانة والياس . ونظير **الفرسة الطبيعية** ، تغير من هذا الوجه القاتم ، تغير عن المؤس والظلام . تغير عن الفساد والعفونة ، وسقوط القيم ، وانهار المجتمع ، تغير عن انحلال العلاقات الاجتماعية . ولكن الطبيعة لم تكن إلا أدنى موازنة ، ولكن الطبيعة لم تكن هناك نسفة موضوعية وأقية لتفسير هذه الظواهر الجديدة ، ومن هنا اقتصر تعبيرها على المظهر الظني للحداد الإجماعية الكنيسة السوداء إلى روح فيها الشعب . وعلى نفس المستوى كالإجراء المرحي . هذا المرحوب يحاولون شد صورة صفه البيئه الإجماعية . ولكنها كانت ساردة من اجزاء . صورة تكاد تكون فوتوغرافية . وقد شاهدنا الآن الاتجاه ظهور التصوير الفوتوغرافي الذي يهر الناس عند . وبدا الرسامون مدون الصور الفوتوغرافية . س . وحاولوا العفو عليه .



وهكذا اتسعت وظيفة المخرج - فصار يقع على عاتقه أن يخطط هذا الفيلسوف الجليل من الإنفعالات والأعماق المحلولة - لا سيما لأخبار ذي عام - ويعدله معه عصفه - كما ذكرنا في المرح - الأعرجي - ولا ضاع عنك بعض منسقي - كما كان للثوب في المرح الاستلاكي - ولكن ربما تخسبه وبوغائه وحسابه الخاصة - وهذه الخربة العزلة تعود عاده - وبخاصة في مجال الفن - إلى الزرع في تأكيد الذات - ومن هنا ظهر الجدل والتفريغ في لدى المخرج إلى اظهار مهاراته إلى جانب المؤلف والممثل الأول حين يسيّر ذاتهما - أنه لم يعد مجرد منظم - مجرد خادم للنص - بل صار يحاول أن يكون خالقاً أيضاً - ومن أجل الباقية إلى هذه الفأنة يخطط المخرجون كثيراً من البافسة والإسعال والأرد - وفي السطحة الأولى - الأثر -

وفي الغنمية استفت **مدرسة الطوائف**  
**الواقعية** في قرط . لقد وجد أطفال ان في  
ما استخدمته الغنمية في قوس الرسم المسرحي  
الوصول الى تصوير الواقع أصبح لا يؤثر في  
الجماليات . وفي أطفال الفلاس ارسى على العنصر  
وحاول بواسطة عناصر جمعة ان يقدم الواقع  
مخسبا كما هو في الحاة . مثال ذلك ان عندما  
اراد ان خرج مذكر كثر حرا . على طفل من اللج  
الحمضي بسط منها الدم فعلا . كما كان يقيم  
بافورات غنمية في المسرح . بدفع منها ماء  
خفيف . وكان يستعمل الحنط والرجاح في صنع  
الزواحف والابواب .

العماسات السريعة • والألسان المختلفة الجزئية المرشحة ، الوان الطيف التي تعطي تأثيرا خاصا بعينه الفنان في لحظة خاصة . ومن اجل ذلك استطعت عدد مدرسه - برسه الموضوع وهي في حالة حركة - في لحظات قصيره خاطفه • كتقريب الشمس أو شروقها ، أو حصان يجري • انها محاولة للأسلاك بلحظات هيارية سريعة متلاحقة • لأشعة ، تكاد تتداخل جزئياتها كمنها بداخل جزئيات الأشياء التي نراها من خلال سمود الظنار • انها محاولة للتقريب على هذه اللحظات الضوئية واللونية • وتقديم تأثير كلي منها .

ولقد اثرت هذه المدرسة على المسرح من حيث المناظر والتذكور ، ومن حيث الأداء التمثيلي نفسه ، فاننا نلجأ أحيانا إلى محاولة خلق جو من التأثير الصام السريع من طريق تجميع جزئيات حركة وصوتية سريعة متلاحقة ، لا يمكن أن توجد في الواقع مجتمعة على هذا النسق • ونحن نفعل هذا من أجل الوصول إلى خلق تأثير معين في لحظة معينة . وهذا بالضبط ما حدث مثلا في المشهد الأول من مسرحية « **الاصلى والكلاب** » • حيث أردنا أن نحاول جو من التوتر والقلق والشوش والحزن والارباك • من خلال مجموعة من عناصر المسرح • بدى ك • فمع بداخله سعيد مهراي وأحد زملائه من الممثلين • رجل أحد الجنود يعطي نيسا قرب من سعيد مهراي لإنهاء مدة عقوبته • في هذه الساحة • الحظاظه أردنا أن نعمل إلى حد ما • على أن يبرز في أسرارها • فلعنا إلى الأسلوب المسرحي في الأداء • الحركة السريعة • والسرعات المتسارعة • التي تجعل كل هذه التأثيرات • التي أسرارها وأسوحيتها من سياق المسرحية كما سيراه الجمهور في الفصول والمشهدات التالية • أردنا أن نجعل من المشهد الأول افتتاحية لهذه العصور والمساهد • نحصل كل من بحره • تأثيرات ومشاعر • في صورة مركزة جدا وسريعة جدا • بحيث توفيق انتهاء المتفرج • وتشدد أعصابه • ونؤكد عنده قدرا خاصا من التوتر • وكان هذا المشهد طبعه يحمل في دأحه طرفة أحاسنه • وقوة درسه • وبهذه السريعة • هي التي دعبت إلى العجز في إنهاء هذا الأسلوب • أي أنها لم تنصف في اتباع هذا الأسلوب • ولم تفرضه فرضا من الخارج • وإنما استولدنا من داخل الفصل الأدبي نفسه .

**أما السريالية** فانها تعبر عما أصاب العلاقات الإنسانية من بؤس وتشويه • وبخاصة بعد أن كابد العالم مأساة الحروب المتوالية • أن الأشكال التي تبدو لنا في الظاهر واضحة ومنسجمة ومعقولة • تحمل في الحقيقة • داخليا قدرا لا نهائيا له من الغرابة والسخف والتناقض واللامعقولة والإنهيار .

العاري من كل قسمة فنية أن يعيش طويلا • أن مهمة الفن هي أن يفكر الواقع • لا أن يكتبه تصويره تصويرا فوتوغرافيا • ومن اجل تحقيق هذه الغاية يستخدم الفن أساليب خاصة • وقبعا جمالية خالصة • ولكن الأدب الطبيعي لم يدرك هذه الحقيقة الفنية الشكلية • لأنه لم يدرك الحقيقة الموضوعية نفسها • وأثار الأدب الطبيعي موجة من الرأى المسخره الرائحة على المسرح • وأقصه ما نراي آثارها تبدو حين بعد حين في بعض الأعمال المسرحية عتندا • والذين يستقون في هذا الاتجاه الحاطي • لا يستطيعون التفردة بين الواقعية الطبيعية والواقعية الفنية .

**أنا الواقعية الفنية** تحمل في طياتها تفسيراً موضوعياً للواقع • انها تبحث عن الحقيقة من وراء الأشكال الظاهره • انها لا تكفي محض الدرس • ولكنها تعبر • بمعنى • بوحى • تؤكد الغمب الاجتماعى • وسجلت الغمب الاجتماعى • وتعبر عن الحسا في حركتها • ومن أجل هذا لا يعف الواقعية الغمب • أو **الواقعية الجديدة** • تدسسها الواقع الحديث • سبعا فوتوغرافيا • كالواقعية الطبعه القديمه • ولكنها تسعى على هذا الواقع معنى • وسحره منه أرا • وتولد من خلاله أرا • وسجلت من حركتها تفسيراً وتعبيراً • ومن أجل هذا لم تكن الواقعية الجديدة منافية للروح الشعرية • ولا للقوة الإيحائية • ولا • البسيط • من أجل الكشف عن الحقيقة • الحقيقة • التي تكمن خلف الظواهر • الملموسة • ولهذا تسمى الواقعية الجديدة **واقعية الشعرية** • لأن الواقعية الجديدة تلابس • الشعر في المسرح القديم • ولعل • نبتاتها الأمهية • ولم تعد الواقعية مرادفاً للواقعية والبسطية • والتسقل القى عن الواقع الظاهري المحسوس • ولكنها صارت منهجا في التفكير لا في مجرد التصوير • وأسلوبا في التعبير لا في مجرد النقل الحرقي • وطريقة في التفسير لا في مجرد التسبغ الفوتوغرافي • أن الواقع نفسه ملء بالشعر • وباللحظات المعينة المعمة • التي يجب أن نلتقطها في وعى وفطنة .

ومن خلال الصراع الاجتماعى المروع • منذ بداية القرن العشرين • وما استتبعه من ثورات وحروب طاحنة • ومن خلال التغيرات الدائمة المفهله من العلاقات الاجتماعية • وأشكالها • وفي النظم السياسية والاقتصادية • اندلعت مذاهب جديدة عديدة • تعبر عن هذا الجشيان الإنسانى • من هذا الاحتدام الرائع • لقد ولدت السريالية • ثم الرمزية • والسريالية • والتجريدية وغيرها من مذاهب الفن الحديث .

**والمدرسة التأثيرية** هي محاولة التعبير عن انطباع الفنان الأول أمام موضوعه • هي مدرسة



والحقيقة لا تبدو في ظاهر الأشياء ، ولكنها تكن في باطنها الصحيح الذي يجب أن نصل اليه بعد أن نحطم ذلك الظاهر الزائف . من أجل هذا بعيد السير يالون تشكيل العالم وفقا لقيم جمالية جديدة .

**أما التعددية** فإنها تنحو إلى تعرية الموضوعات من تفاصيل إشكالاتها الخارجية ، من أجل الوصول إلى عناصرها الأولية البسيطة ، إلى حقبتها ، إلى أساسها الجوهرية ، بعيدا عن كل تعقيد التفاصيل الخارجية الجسدية . فتحول الأشياء إلى كتل لا تحمل سوى خطوطها الرئيسية ، والهدف من ذلك هو التركيز على التعبير والمعنى الذي يقصده الفنان ، بعيدا عن ضوضاء التفاصيل وتشتيتها الذي لا معنى له .

ولقد كان لهذه الأساليب الجديدة في التعبير أقوى الأثر في فن الإخراج المسرحي . حيث بدأ الرسامون العالون يتقنون ميدان الرقama وأصبحت عملية الإخراج المسرحي - فن جماع الفنون الأدبية والتشكيلية والفنية ، ولم يعد المسرح في هذا القرن منفصلا عن أي فن من هذه الفنون الإنسانية . لقد صار المسرح أصفا بالأدب والرسم ، والنحت ، والموسيقى ، والباله ، بل والأصفا بالعارف الإنسانية الجديدة ، كعلم النفس والاجتماع .

عديدة ، وإحتمالات ضخمة - والتجارات مذهلة ،  
 وانتصارات عظيمة ، بحيث صارت عملية الإخراج  
 المسرحي غاية في التقيد الفكري والعقلي ، ولم  
 يعد المخرج مجرد منظم للعرض ، أو مجرد صانع  
 للجو المادى الذى تجري فيه الأحداث ، بل صا  
 الإخراج وماه تصب فيه ونتهى إليه كل المعارف  
 الإنسانية ، وكل شئ إن دكر من هذه المعارف  
 التاريخ السياسى ، والاقتصادى ، وتاريخ الألس  
 والصادات ، والتقاليد والعلى الجملة كل ما اتصل  
 بحياة الإنسان على هذه الأرض ، لأن حياة الإنسان  
 فى أطواره المختلفة هى موضوع الفن المسرحى .  
 حتى أن عرف المخرج بعض الناس - غير كل شئ  
 وكل شئ من المسرح ، حتى يستطيع - بمعارفه  
 الخبراء والأخصائيين - استخدام هذه المعارف  
 فى تناسق وانسجام عميق وبصيرة وإمعة . لقد  
 أصبحت عملية الإخراج تتطلب قدرا عظيما من  
 الثقافة والدور والوجهة والعلم ، ومن المعرفة  
 التكنيكية والحرية المسرحية ، كما أصبح المخرج  
 يملك وسائل فنية وسيكولوجية ومادية عديدة  
 ومعددة لتحقيق غايته الفنية .

وهكذا نرى أن الاخراج فن تركيبي ، حيث  
يجتمع عناصر عديدة لها أهميتها ، وتأخذ حيزها  
ومقاييسها الخاصة ، حسب درجة تأثيرها ، ومدى  
أهميتها ، في بحث الحياة التي تكمن داخلها  
النفس المكتوب . وإذا عجز المخرج عن اكتشاف  
الانقطاع الداخلي للعمل الأدبي ، وعن الإمساك به  
وتوجيهه ، فإن العرض المسرحي لن يحدث الأثر!

تشكل الوجود الحقيقي للديكور ، والإيقاع الذي يعتبر جوهر الرقص « . والتسوازن الذي بين عناصر العرض المادية والمعنوية هو المهمة الأولى والأساسية التي تقع على عاتق المخرج .

وهنا يجب أن نتوقف قليلا لنحيط به هذا التيار الذي يوسن أن يسقط فيه بعض مخرجينا . فالتنا ملاحظ أن بعضهم يحتفل احتفالا مبالغيا فيه ، بالعناصر المادية للعرض المسرحي ، كالديكور والإضاءة ، مدفوعا برغبة انانية في عرض قدراته الخاصة - وهذا لأن عناصر العرض المسرحي المعنوية التي تتعلق بتفسير النص ، وخلق الإيقاع الصوتي ، والحركة ، والأداء التمثيلي ، تتصل كلها بالمثلين ، ومن هنا يرى مثل هؤلاء المخرجين أن هذه العناصر مسسوفة تنسب إلى غيرهم ، وأن براعتهم الخاصة ومهارتهم وقدراتهم المادية وحدها التي تنطق بالديكور والإضاءة سوف لا تنسب إلا إليهم وحدهم . وهي انانية مريضة تدمر العمل الفني ، وتفتت وحدته ، وتقيم هوة سحيقة بين عناصره المختلفة ، فتسوده الفوضى ، ويختل توازنه المنشود . كما أن بعض المخرجين يحاولون أن يضعوا هذه العناصر المادية فيما جمالية وشكلية خاصة ، لا تلبث إلى المسرحية بأدنى صلة ، ولا يحتفلوا النص الأدبي نفسه ، لأنها ليست متولدة منه ، فيظل الجمهور يبحث في حيرة عن المعنى الذي تنسبها له اشعارات الديكور ومزموره وأشكاله ، ولا يستطيع أن يتوصل إلى فهمها ، فيتحمل المسرحية معنى لا يربطه أي علاقة بينها ، وهنا يحدث أحد أمرين : إما أن يرفض الجمهور مثل هذا الديكور ، وتضع الكارثة التي ترزعزع العمل كله وهي انفصال الجمهور عن العرض المسرحي ، وإما أن يحاول البعض أن يتصفاوا له تفسيراً بصورة مفتعلة وزائفة ، ويحاولوا النص مالا يحتفل ، فيضيعوا في متاهة مفتعلة لا نهاية لها .

إن أمثال هؤلاء المخرجين الذين يتخذون النص ذريعة للاعب المسرحية ، كالألعاب الديكور والإضاءة ، والحركات الآلية المقتدة ، إنما يهدرون شريطا من شروط المسرح الأساسية ، وهو التوازن المحكم ، والإيقاع الناجم بين عناصر العرض المسرحي ، الأدبية ، والمزجية ، والموسيقية .

ونحب أن نؤكد حقيقة أخرى تتصل بالإخراج ، وهي أن أسلوب العمل الأدبي نفسه هو الذي يحدد أسلوب العرض المسرحي . فليس من المقبول أن يتناول مخرج نصا واقعيا صرفا ، بأسلوب تجريدي أو مزجي صرف . نعم ، أن أي عمل وأدبي قد لا يخلو من لحظات خاصة تحتمل التجريد والرمز من أجل الوصول إلى درجة خاصة من الشاعرية ، ومن أجل إثارة نوع خاص من الإحياء ، وقد سبق



سوفوكليس

مفككا غير متعمق . ولي نزل إلى مستوى غير سار . ولكل عمل أدبي ، الذي يسيطره من داخله لحكما ، منس . لا يبدأ أبدا . ومن سرش . مولسرسا . هذا منس . فاما نحويه ويعدم لجمهور .

وإذا فن واجب المخرج أن يكشف الإيحاء ، ويعلمه على المسرح ، وهذا الإيحاء يختلف من مشهد لمشهد ، لأن لكل مشهد مقوماته وحياته الخاصة ، وفي هذا يقول جالكوبير :

« أن النص الدرامي الجيد ، النص الذي كتب ليتمثل ، يحتوي على زمن وحركة وإيقاع . ومن الأهمية بمكان أن تحدد لكل مسرحية شكلها الكائني ومساحتها اللازمة . وأساليب العرض ، يتولد من أسلوب العمل الأدبي ، والبناء المادي على المسرح ، يخدم ويبرز ، ويؤثر في البناء الفكري للدراما » .

إن المخرج يخلق الأول ، والنص ، والحركة ، والبعد صوتي . لتحلى علما حدا من الحاصل . والمعمر . والإخراج هو تراوح بين الممثل ، والحو ، ولأداء . والكلمة والإيعاد الهندسية ، واللون ، والإضاءة ، والموسيقى ، وفي هذا المعنى يقول جوردون كريج :

« أن المجموعه المسرحية تتكون من صلة ذكية بين الحركة التي هي روح أداء الممثل ، والكلمات التي هي جسد المسرحية ، والخطوط والألوان التي

أشياء معينة - متصلا بعضها عن بعض ، ولا علاقة لها بالديكور الأساسي ، بحيث يشكل كل منها عالما مستقلا قائما بذاته ، ويرمز كل منها لمعنى خاص محدد ، لوقع هذا المخرج في نفس السطحية التي أشرنا إليها ، ولما صنع أكثر من أن قدم لنا سلسلة من الألفاظ والأحاجي ، فالخروج عند علاجه لنص رمزي يجب أن يستخدم ديكوراً تحصل عناصره من مجموعة المعاني التي يرمز إليها النص ، وتوحى بها . فإذا كان النص مثلاً يحمل في داخله الشعور بالوحدة والكتابة والباس ، ويرمز إلى هذه المعاني بعدد سخوس ومواقف وكلمات وعلاقات معينة ، فيجب على المخرج أن يلتقط هذه المعاني التي ترمز اليها سخوس والمواقف والكلمات والعلاقات ، ثم يستعمل في المسرح حوا ، وأحاساء ، عن طريق الديكور والملائم والإضاءة ، - ألوان ، وحولياتها وإتباعها . أما أن يضع داخل الديكور قطعاً وعناصر منفصلة ، ثم يقول هذه ترمز إلى الوحدة - وهذه ترمز إلى الكتابة ، وهذه ترمز إلى البحر ، وهذه ترمز إلى الباس ، وهذه ترمز إلى الخير ، وهذه ترمز إلى الشر ، فانه سيبدو كأنه يحد حراً إلى سلسلة من الألفاظ ، أو اختبار من اختبارات اللغز .

في وقت كذا في محاولة منه  
في فاشلة - لحل هذه الألفاظ .

هذه هي الطريقة ما ينظمه استخدام الأساليب  
التي لا بد من التوازن بين جميع العناصر . لقد كان  
للشعر بعض المخرجين قد أولعوا أخيراً  
بـ "البيت" الذي يذات أوروبا تقيق من تأثيرها  
وتعود إلى توحى من الإنزال القديم الذي هو جوهر  
المرحى . وفي هذا يقول جاستون باتي :



« لا بد من التوازن بين جميع العناصر . لقد كان  
لشكل القناع عند اليسونان نفس الأهمية  
التي لشكل البيت من الشعر ، والحركة الراقصة  
لها نفس أهمية إيقاع الجملة . لقد كانوا يتصورون  
مخرجياتهم من خلال التوازن بين العناصر الأدبية  
والموسيقية والمائية . ويعترفون لكل من هذه العناصر  
بنفس الأهمية ، وكان من الطبيعي أن يعنوا نفس  
العناية بتحقيق هذا التوازن » .

هذا رأى جاستون باتي ، الذي يعتبر من أشد  
المخرجين مفعلة في استخدام العناصر المادية  
للمعرض المسرحي ، وبخاصة الإضاءة ، أنه شيطان  
الإضاءة بحق ، ومع ذلك فهو لا يجرؤ أن يعطى

أن أشرنا إلى هذه الحقيقة . ولكن ، إذا كان العمل  
الأدبي يحمل سر جماله في واقعته ، وإذا كانت  
عده الواقعية من الإخلاص والصدق بحيث تضع  
في قلب حياتنا اليومية ، ومشاكلنا المصادفة ،  
وتأتمت صورة واضحة ودقيقة للامتنا ، أي أنه  
إذا كانت الواقعية في العمل الأدبي شيئاً مقصوداً .  
ومميزاً ، فإن الإخراج عندئذ يجب أن يلتزم  
الأسلوب الواقعي . ولست أعني بالطبع الواقعية  
بمعناها القديم ، ولكن أعني الواقعية القوية الجديدة  
بكل ما يمكن أن تتضمن من شعاعية وحساسية  
وقدرة على الإيهام . أما أن أغرق العمل الواقعي  
في الدلالة الواضحة ، في فوضى من الرموز والأشكال  
السيربالية ، أو أن أجرده تجريداً تاماً من كل  
علامه ، فإن الأمر هذا لعمل - بل سلب  
عنه ، واضرب عليه . يجب علينا أن نستول من  
العمل الأدبي أسلوب المسرحي ، وأن نجوده لجهه  
متألقاً ، شاعراً ، بنفسه الهبوء ، لا أن نغرقه  
ونطمس معالمه ، ونطفيء ملامحه ، ياكوا طفيلية من  
الاعين التكنيكية ، وأدواتنا المادية .

ونريد أن نؤكد أيضاً أنه حتى في الأعمال التي  
تحتل الرمز ، يجب أن يكون استخدامنا للرموز  
من أجل خدمة النص نفسه ، والجو الذي ينشع  
منه . وهذا يستلزم قدراً عظيماً من الوعي  
والحساسية والإنزان والفهم . قلنا بصرف  
العمل الأدبي الرمزي الجيد ، لا يكون - بل هو  
حاسة الدلالة محسدة ، ولها بسمة - بل هو  
جزياته بشكل خفي ، يومه ، يومه ، يومه .  
ويفتح آفاقاً من الخيال ، والمثبطات العنصرية  
والإخارات الشعاعية . أنه - بل هو - بل هو  
موسيقى ، ويتسلل إلى أعماقنا إيقاعاً . فإذا وجدنا  
في عمل ما ، أن شخصه ترمز بشكل قاطع محدد ،  
لمع قطع محدد ، كعمل رائع الرداء ، ومنزل  
هذا أن ترمز شخصية للشعر ، وشخصية للخير ،  
وشخصية للفرقة ، وشخصية للقلب ، وشخصية  
للقل ، وهكذا ، بحيث نستطيع أن نرد كل كلماتنا  
إلى أصولها ، ونكتشف قورا من مدلولها بمجرد أن  
نكتشف سر الرمز ، أن الرمز على هذا النحو عمل  
ساذج ، وهو ليس رمزاً حجباً ، بل نوع من  
الأحاجي والألفاظ المعلقة ، إذا عثر المرء على مفتاحها  
دخل وفك كل عقدها . أما الرمز الجديد ، فنجد  
في الكلمة ، والترتيب ، والإيقاع ، والمسلقات  
الجمالية ، وفي نوع من تداعي الألفاظ وترابعها  
أو تناقرها ، وفي الموسيقى الداخلية ، وفي إشارات  
وايماءات بعيدة موحية ، بحيث يشير كل هذا نوعاً  
خاصاً من المشاعر والأفكار . ويرسم جواً خاصاً من  
الأحاسيس المبهمة العميقة .

وهذا ينطبق بالضبط على عملية الإخراج  
المسرحي ، فإذا حاول مخرج أن يضع على مسرحه

للأطوار المادى أهمية اعظم مما يستحق . ان كل ما يريده هو التوازن الذكى العادل بين جميع العناصر ، الى حد أنه يذكر ان هذا التوازن كان جوهر المسرح الاغريقى نفسه ، وهو الذى تكاد الآراء تجمع على ان جوهره كان الشعر .

فلا تسأل الطبيعة ، ولكن عليك بالمرحجة نفسها .  
وستجد فيها لوتين ، الصخرة والإنسان من جهة ،  
والسحاب والأرواح من جهة أخرى . ولن تجد في  
المرحجة غير هذين اللوتين ، فعليك بهما وانت  
نصم الديكور والملابس » .

« كلما كان النص الدرامي غنياً بمحتواه الأدبي والشاعري والسيكولوجي - والأخلاقي - وكلما كان العمل الدرامي عميقاً ، وجماليه خفياً ، وكلما كان هذا العمل غنياً عظيمياً كاملاً ، متميزاً في الشكل - أصيلاً في الأسلوب ، كانت المشاكل التي حبرها من ناحية الإخراج عديدة وحساسة ، ويتطلب حلها ثقافة عامة ، وثقافة فنية معمقة من الناحيتين النظرية والعملية » .

وهكذا نرى أن الإخراج صسار عملية غاية في التعقيد ، وأنه يستلزم قدراً كبيراً من الذكاء والوعي والثقافة ، والتوضحية أيضاً ، لأن المخرج الحقيقي ، يتوارى دائماً خلف النص والممثل والأطوار المادي والعنصري الذي يصنعه بنفسه ، ولكنه يقدمه للجمهور كما لو كان شيئاً قد انبثق أمامهم تلقائياً ، من غير انفعال . والمخرج الحملي هو الذي يعطي المسرح حياة تبدو للنظارة كما لو كانت حياً وتحرك من سماء نفسه . أنه له جميع بدور من خلال خلقه ، نعم ... اله خفي ... لتدركه البصائر لا الأيصار .

الواقع ، نستخرج مضمونه الداخلي ، ونستبين أعماقه الخفية ، ونعيد صياغته وتشكيله ، ونضع فيه مزيداً من الشعر . نعم ، يجب أن نعطي كل شيء معنى شاعرياً ، ورمزياً ، وبهذا نجتمع بين الحقيقة الواقعية ، والحقيقة الفنية . فلكي نمبر عن الحياة ، ولكي يؤثر تأثيراً عميقاً ، لابد من أن نحاور مخرد عن الواقع ونسجه . ونحمد لنعبر على الحقيقة الجوهرية ، على الروح خلف المادة . ولي يصل الى ذلك إلا إذا انجها الى حسان المنعرج وحساسيته ، لنحصل كل طاقاته العقلية وملكانته الذهنية ، تتماون في نشاط مع حواسه ، بدلا من أن نشغل هذه الطاقات والملكات ، بالدقة الواقعية الجوفاء . وفي هذا يقول جاله كويو :

« يجب أن تسود في الديكور ، فكرة المنظر الفوتوغرافي ، وفكرة التأثير ، لا فكرة الوصف » .

بهذا تدرك مدى ما أصبحت تنطوي عليه عملية الإخراج من مشقة ، وخطورة ، وبخاصة إذا تصدى المخرج لعمل أدبي كبير ، وفي هذا يقول كويو أيضاً :



اقرأ في العدد القادم :  
تتمة دراسة الأستاذ الدكتور جمال حمدان  
عن جغرافية الاستعمار وعلم الانحياز



# أرليكينو وفرفور



## رافقت الدوبري

رفعت الدوبري  
سنة ١٩٥٠  
مصر ١٩٥٠  
مايو ١٩٥٠  
سنة ١٩٥٠ في  
.. ولم يمت بداخلكم انتم ايضا .. فليبحث كل  
سكن في داخله وحننا سيجد روح أرليكينو .. وروح  
«فرفور» يوسف أدريس أيضا بالرغم من مستلزمات  
الانزاع والهالة التي تفرضها اليأسقة المشاة !  
سارتحل لكم مشهدا مثلما كان يفعل جدي الأكبر  
أرليكينو وصحبه في مسرح الكوميديا دبلارني في عصر  
النهضة !! في حيرة ( ماذا أقول ؟ ومن أين أبدا ؟ )  
بالأساس لقد فقدت المندوة على الارتجال والحنن ..  
كأي ممثل عصري .. لابد من نص يكتبه مؤلف لأهيد  
قراءته كالبقاء أو كشرط مسجل .. هذا اذا  
امكنني الاستغناء عن الملقن ! كم كنت عظيما باجدي  
الأكبر .. لكن لا .. جدي الأكبر ذاته لم يكن يرتجل  
ارتجالا مطلقا .. كان الارتجال يعتمد نسبيا على  
نصوص وحرركات محفوظة .. ماذا .. بطاير مني ؟  
( مهمات اعتراض من الجمهور ) هذا حق ياسيدي !  
( لنفسه ) معذرة يا جدي الأكبر أرليكينو .. لقد  
أسأت اليك والي تاريخك المجيد .. فلاعترف بأنني  
فقدت القدرة على الخلق والإبداع ( لنفسه ) ولكن  
لابد من أمام العرض الليلة .. بأي وسيلة .. ماذن  
الجمهور الذي دفع .. لابد أن .. أحدهم من المنع ..

## شخصيات الكوميديا

أرليكينو الدوبري  
الدكتور يوسف أدريس  
الدكتور حسين فوزي  
الفريد فرج

(على المسرح ممثل شاب في ملابسه المصرية إلا  
أنها خلطت من ألوان منافره .. ويمسك بيده فتاعة  
بشما ، هو فتاع الشخصية المعروفة أرليكينو  
Arlechino .. يواجه الجمهور )

أيا أرليكينو .. أرليكينو الدوبري .. أرليكينو  
القرن العشرين .. ماذا ؟ لا تصدقوني !! ( ستر  
إلى ملابسه ) ألا ترون هذا الخليط اللوني .. حم  
أنها ملابس عصرية .. ولكن ألا تذكركم بزي جدي  
الأكبر أرليكينو .. الذي لابد وأن تكون أحسدي  
صوره قد صادفتكم في مرجع .. من المراجع التي  
يحلو لبعضكم الاسماء بها تحت إبطيه أيتها ذهب  
ساحرا .. من لا يجد وقتا يضيعه في الاطلاع على  
المرجع المتسلح به دائما كأنه رقبة المثقف ..  
لنذهب إلى مسرح الحب ليرى أحمد حدودي  
يرقص ويسخر من سادته البرجوازيين .. وبعد  
لن يعترض على أحد ! ماذا ؟ أنا لست أرليكينو !

فلأقدم لهم بحثا (الجمهور) سأرتجل لكم بحثا. من الكوميديا ديللارتي التي ولد فيها جدى الأكبر .. بل وكان محورها (نفسه) لابد أن يكون بحثا جادا .. بحثا علميا فانا أعلم جيدا ذوق هذا الجمهور (المنف) (تصفيق يخته على مواصلة العرض .. يدير ظهره لهم - ليترك) بادا ايدا؟ ابن قريحتك .. أين أريكينيتيك يا حفيد أريكينو العظيم !!! آه .. فالصدمتهم بنموذج من الموجرات أو السيناريوهات Scenari التي كانت تقوم عليها عروض الكوميديا ديللارتي (يستدير) اليكم هذا النموذج (١) :

« يدخل بريجلا Brighella ينظر حوله على المسرح فيجده خاليا. ينادى على شخصا . يدخل Pantaloone وهو يؤدي الشغل المسرحي .... المعبر عن الخوف يرتجلا بدرك حسنة .. الخ . يتطلونى يرجو أن يبقى ، ويتطلب مساعدته (٢) فوالدينه يستحق الدفع اليوم .. الخ . بريجلا يهذي ، يتطلونى . وفى هذه اللحظة يدخل تروالدنو ويؤدي الشغل المسرحي الخاص بمطالبة الدين . بريجلا ينجح في إخراجه . في هذه اللحظة يغادر حليا Truffaldino :

السمع ، بلحظه بريجلا فيستدرك مع بريجلا الشغل المسرحي الخاص بإدعاء التراء richcozzi :

يخرج برامبا من المسرح ، مسرحي أجنبي ، يستبداه من قفوه .. الخ .. م الانفاق من رواج به رواج .. الخ .. وفى هذه اللحظة يدخل رومفا .. الخ .. يدخل رومفا .. يتطلونى .. الخ .. فلورندو الأمر ثلاث مرات . ويخرج الجميع . فلورندو Florindo يطرح روزور Rosaure الصرام ويكلما عن الشوق الشديد الذي يعاني منه . روزور تصمت إليه وتود أن تختبر صدق كلامه فطلب منه هدية دليلا على حبه . فلورندو عسدر لها قلبي لديه ما يشتري به الهدية . تطلب منه أن ينظرها ويستقدم هي له هدية ثم تخرج . في هذه اللحظة تدخل زمرالدنا Zmeraldina تحمل سلة تعطيها إلى فلورندو وتخرج . وفى هذه اللحظة يدخل بريجلا وقد سمع أن روزور قد أعطته هدية فيسرق السلة ويجري فلورندو متعقبا أثره . يدخل ليندر Leander وهو يطاوح روزو الغرام .. أنه يحاول لخداع يتطلونى . يدخل تارتاجليا يعاثر نفسه من ثروة يتطلونى .. الخ » . من مكنم يتصور أن مثل هذا الموجز غير الترابط كان يقيم عرضا مسرحيا حيا من عروض الكوميديا

(١) من مسرحية The Broken Contracts التي قدمتها

Sacchi في القرن الثامن عشر

(٢) مرداف (أريكينو) - وقد اكتسب جدى الأكبر هذا الاسم

من القرن الثامن عشر

ديللارتي منذ ولادتها في اباطيسا مع حلول عصر النهضة حتى أروهاها وانتشارها في ألتيان المسرحي لأوروبا الغربية وبالأذات فرنسا واتجترا خلال القرون ١٦ ، ١٧ ، ١٨ ؟! أن المرء يحتاج إلى خيال محقق - بعد الدراسة والبحث - ليتمكن من تحقيق هذا التصور .. ماذا عن نموذج نان ؟ بعدها نتطرق معا في الدراسة والبحث :

« الدكتور Il Dottore وترفيلينو Trivelino على المسرح ، يدخل أريكينو من تديا مباده سوداء فضفاضة وقبعة مسوداء .. أنه يبيكي ، ثم يؤدي الجميع الشغل المسرحي الخاص بتحدثات بكلمات وحيدة المقطع . أريكينو يخبرهم بأنه يبحث عن صباغ بدنه باللون الأسود ، وأنه في المستقبل لن يأكل سوى الخبز الأسود والكثايت السوداء والفطير الكروبة » وأن يشرب سوى الخمر الأسود ، فأنذ مات سيده ماريو . يتهدد الجميع بشدة .. يصططدم احدهما بالآخر .. يستقلان ثم يخرجان . يؤدي أريكينو الشغل المسرحي المعبر عن الخوف . يجلس حزينا لموت سيده ماريو . يدخل ماريو من الخلف ويضع يده بحسوار يدى أريكينو ويصفيه من سدة . أريكينو يمسك قدميه ويديه فيفزع .. الخ .. المدد . يؤدي الشغل المسرحي المعبر عن لغز . يخرج ماريو مسرعا وأريكينو خلفه صارخا في طلب النجدة » (٣)

« فلأبدأ رحلتي للبحث والاستكشاف في تاريخ الكوميديا .. ولكن .. معقدة .. لابد من الاستعداد للقيام بالشغل » ( يخرج ماريو من هنادامه ، يتطلع إليها على عينيته ، ويصلح من هنادامه ، يتطلع إليها على عينيته ، ويصلح من هنادامه ، يتطلع إليها على عينيته ، ويصلح من هنادامه .. الخ .. أنها محاولات تهدف منها أصابع جمهور المعاصر لدراسة هذا النوع من الكوميديا سادجيا أو أمعنيا المختلفة التي أفسحت أوروبا منذ عصر النهضة حتى نهاية القرن الثامن عشر .. في ذلك الوقت سمع أحميوسو الفرنسي مسرح أريكينو (٤) ضحيع قائلا : « لقد سقط الباستيل .. وحيا الحرة » - فالها وبده بحرق الباسترة الشبكية التي كانت قد فرضتها السلطات الفرنسية - تحركها بعض المؤسسات المسرحية قبل ثورة ١٧٨٩ - لتفصل بين أريكينو وجمهوره في إحدى المحاولات المبدئية لأخراجه وأساكنه مدى الحياة .. لقد اعتقد أريكينو المسكين أن الثورة مستعيد له الحياة والشباب بعودة الحرية إليه .. ولكنه كان

(٣) من سيناريو باسم I Morti Vivi من مجموعة

D. Biancolelli القرن السابع عشر

(٤) كان يقوم بتجديله وقتله بلاشير بالكون في ١٤ يوليو

١٧٨٩ يوم قيام الثورة التي سمع بخبر قيامها بلاشير وهو

خلف الكواليس فلم يتسألك نفسه وصعد إلى المسرح ليعلن

الغير الخير إلى الصبايح »

هكذا لا يعنى اندثار مسرحيات الاسرار والمعجزات  
الدنيئة اندثارا تاما .



كان المسرح الادبي متعة الصفوة المثقفة كما  
اسفلت . . وكانت عروضه تقدم في مناسبات خاصة  
تحت رعاية النبلاء والاثرياء والباباوات . . وكان يقوم  
بالتمثيل الهواة والمحترفون حسب الظروف . . الا  
المسرح الادبي لم يسهم كثيرا في التيار العام  
لتاريخ المسرح كما ان هذه الفترة لم تنتج ادبا دراميا  
عظيما بالرغم من تطويرها لجهاز العرض المسرحي ،  
ولعل مرجع ذلك اعتماد المسرح الادبي على الترجمات  
الكلاسيكية لفترة طويلة ، لم انتقل الى مرحلة  
مليدها للدرجاة الاولى انشأ المسرحي Iacopo  
Tudello في فرنسا قداما له عترة يتوجها طوق  
في اللبالب كجائزة درامية مثلما كان يحدث في  
المسابقات الدرامية باثينا وقد كتب للمسرح  
الادبي كثيرون في ايطاليا من بينهم في مجال  
الكوميديا Pietro Arcetino الذي كتب عدة ملاء ،  
« . . . » و « . . . » وعرضا . . . . .  
فيها . . . . . الخيرة مع الاهتمام بشخصية واحدة  
عليها صفة او عاطفة غالبية . . . . .  
بخصمته المثلثة اساتته  
في بحر بها الادب العباسي  
فيها ايضا مكاشفي - احسن  
بسم مدحهم . . . . .  
« الامير » الشهير . . . . .  
اشهرها La Mandragola . . . . .  
انها افضل مسرحية اعطاه كتب في امر اساسي  
عشر ، اذ انها من المسرحيات القليلة التي تلحظ تطوروا  
جميعا في بعض شخصيات المسرحية . . . . .  
صادقة لعصرها باسحاله ومفاسده التي خبرها  
مكاشفي نفسه وكو من المسرح او الروح عنك  
ايها السادة من هذا الجو الاكاديمي الخالق . . . . .  
باقة قميص ( ) ولكم . . . . .  
المسرحية الشيقة . . . . .  
سيتمنون ان يمثلوا دور بطلها الشاب . . . . .  
المتزوجين منهم . . . . .  
على مسرحنا المصري . . . . .

واهمها . . ( يقاطعه أحد المتفرجين ) . . لا بد ان امهد  
تكلامي بخلفية عن عصر النهضة ؟ هذا ما ساقفله  
يا سيدى . . بل سنسبع اجدور القديمة الى  
أنيقت منها الكوميديا ديلاري في عصر النهضة . .  
مع حدث عاصر عن المسرح الاكاديمي في ايطاليا  
وقدكلا . . اذا كان هذا لى ساقى السادة المتفرج  
. . . . . تجاوزا - لبداية عصر النهضة في اوربا

بعد ظلام العصور الوسطى بسقوط السططنة  
سنه ١٤٥٢ في ابدى الاثراك . . وهذا التاريخ لا يعيد  
عن الحقيقة كثيرا ، فقد دفع هذا الطوفان التركي  
علما ، الشرق حاملين معهم المخطوطات الاغريقية الى  
الغرب . . حيث انجمت والشجع من جانب  
الامراء والسلا وحضوت في انفسهم . . الا انسا  
لا نستطيع ان نتجاهل ارضاعات هذه النهضة قبل  
هذا التاريخ . . فالعصور الوسطى المصم له سكر  
مظلمة تماما اذ ان المعرفة بالعلوم الكلاسيكية لم تمت  
خلالها نهائيا . على العموم لقد بدأت اوربا تتحرر من  
ظلام العصور الوسطى في القرنين الخامس عشر  
والسادس عشر ، باندهار النظام القاطعي ويزوغ  
النظام البرجوازي . . ولم يقتصر عصر احياء العلوم  
على تجديد المعرفة برونق الادب الكلاسيكي ، وانما  
عمل كذلك على تأكيد النزعة الفردية . . انشأ  
لعصر النهضة باحياء الروح الانسانية ، وانشأ  
الدراسات الانسانية العامة

الجديدة واخترع الطباعة بمثابة ثورة  
لنمو العقل الانساني وتقدمه . . فشهدت في الايام  
الاوربية يدرك ذاته وحقيقته في التطور بل وانما  
وارجا . . وازداد الاعتماد منه . . . . .  
الخوف من عقاب الحياة اليتية . . . . .  
مرآة صادقة للعصر . . فكشفت صورة متناقضة  
نرى فيها شكيبير المخلق عاليا بجانب ميكافلي  
بوصوليته الارضية وغايته التي تبرر الوسيلة . .  
وكانت ايطاليا موطن النهضة والارض التي اسقوت  
عليها المتعاند الكلاسيكية . . ومنها اسفل الى فرنسا  
والمانيا واسبانيا والجنتر . . . . .  
مرحى من الكلاسيكيت ومسرحيات العصور الوسطى  
الدنيئة بالاضافة الى بعض المسرحيات القومية ، الا  
ان المرحلة الانتقالية التي تلت عصر النهضة لم  
تخلف اعمالا درامية كبيرة ، فكتاب المسرح الانسانيين  
Humanists كانوا دارسين اكثر منهم كتاب دراما  
كما ان جهودهم في ترجمة ونشر الانسانيات  
الكلاسيكية استنفدت طاقاتهم لفترة طويلة ، ولم  
تتح لهم فرصة للحلق الاصيل . . وفي ايطاليا احدث  
النهضة المسرحية لعصرها صريبن : احدث اكايمي  
( ادبي ) « رعا الدارسون من الانسانيين ، والآخر  
هو المسرح الشعبي وكان يسمى بالكوميديا ديلاري  
Commedia dell'arte . . . . . وكلاهما كان دنيويا  
كرد فعل لمسرح العصور الوسطى الدنيئ ، وان كان

(٥) بالانجليزية The Mandrake وهو اسم نبات سام يسمى  
مندراك او اللعاج . للمسرحية ترجمة انجليزية في مجوعة  
شعرها Eric Bentley يسمون :

The classic Theatre, Volume I.  
Six Italian plays.





الفاصلات الثقيات .. فهذا أمر مستحيل !!!  
البطل شاب عاطف بالوراثة لا هم له سوى تنبؤ  
الجميلات .. ولقد سمع بجمال زوجة استناد  
جامعي يتحرق شوقاً إلى أن تنجب له زوجته  
الجميلة طفلاً يسعد به .. وينجح العاشق البطل  
بمعاونة أحد الصعاليك في اقتناع الأستاذ الساذج أنه  
في إمكان زوجته أن تحقق له أمنيته لو أنها استعملت  
ببات اللقاح الذي يبيت أول رجل يضامها ولكن  
معهو الكند .. ولا حظوره بعد ذلك على الروح ..  
وليسهل الأمر عليه معناه بتفسير الصحبة لتضامع  
الروحة .. إلا أن التعهونه يكس في أمساع الروحة  
الخدمة اسمه الورعة .. ويتكفل القسيس - بعد  
أخذ الرشود - بأمر اقتناع الزوجة وتقديم الفتوى  
المدسة اللازمة .. وتفسير الأمور على مايرام بعد شيء  
من القراء وأسرود من حبس الروحة .. وسه للما  
بين الزوجة والعاشق وقد تنكر في ملاس رجل أبه  
.. أما الأستاذ بروج فعالج حجره اليوم يسعد  
بعدم الحطة بمسب أراد .. وسسى الروحة ..  
مكتشف بها الظل من جمعه خصمه .. وعدده  
صحيح صدق الأسره

أن مسرحية ميكافلي هذه وغيرها من ملاهى ذلك  
العصر كانت تستخدم شخصيات بوطية ناسه  
ومواقف مشهورة ومعروفة .. فالخيانه الزوجيه  
هى الموضوع المألوف المفضل دائماً لدى جماهير عصر  
النهضة .. والمسرحية تدور .. استبد ..  
يسردح من رجال مسي .. هناك ..  
الذي يتلاد الروحة أسانه ..  
خداع الروح .. مسعبنا ..  
.. ولقد كتب الكومديا الأ ..  
بدور موتها .. فلقد ذات تقليداً وظلت شكلاً عتيماً  
بالرغم من ذكاء كتابها واتساع ثقافتهم .. وإذا كان  
مستوى الكوميديا منقطاً - بمقاييسنا الدرامية -  
فالتراجيديا كانت أكثر انحطاطاً .. دائماً مقتبسة  
بأداة تسبح في بحر من الدماء .. دائماً تسيطر عليها  
ميلودراما « سنيكا » ، سواء في نماذجها المتقدمة أو  
المتخلفة .. وبرأحديا بعد أخرى يؤكد عدم كتاب  
بالاخذ بالتأثر والأشباح والمقدمات الخطائية .. ولولا  
المناظر المخلاة الفخمة التي كانت تقدم داخلها هذه  
الميلودرامات لما حظيت بأى اهتمام يذكر .

ومن الأشكال المسرحية الأخرى وليدة عصر  
النهضة ، المسرحية الرعوية أو الريفية Pastoral  
ويمكن اعتبارها طليعة الأوبرا الحديثة . ثم ظهرت  
الأوبرا ، وكلاهما كان يحتضن إلى نفس الأخراج  
الفخم . ولقد أصبحت الأوبرا شكلاً مسرحياً يشير  
خيال الجماهير في إيطاليا وغيرها من بلدان أوربا .  
ولعل من حبيبات المسرح الأدبي والأوبرا إسهامهما  
في تطوير الإطار الشكلي الحرق للمسرح .. فقد  
بنيت المسارح ، وطورت المناظر ، ويكفى أن نعد .

وهناك احتمال بأن جميع ممثلي البانتوميم والمهرجين والمصحكن وحملات التكر والمحب التي عرفتها أوربا ترجع إلى الساتير الصغير Satyr في المازل الإغريقية القديمة المسماة « بهريات الملوك Phallus comedies » ٥٠٠ ق.م. ، فأغند انتقلت من العبرديات الديونيزوسية ، وهي عبارة عن موكب تعرض عضو الذكر Phallus بصاحبه حوار بين « مشتركين » دعابتهم ماجنة « مشاهدين » يطلقون في أسفاف. أما الأقمعة الحيوانية التي كان يتقنع بها المشركون فتعود بنا إلى غياهب الأزمان - وسأعود إلى شرح الفكرة وراء استعمال القناع . كان الممثل في هزليات الفيلك يرتدى ثوبا قضاضا غاية في القصر يشجو نحواً تهكمياً هزلياً ، ويتبدل منه عضو اصطناعي يشع الحجم للذكر . وبعد أن كانت الأدوار تقتصر على مجرد شياطين الآلات والأحصاب أحذب سطور تدريجياً ولكن مع محافظتها لأمد طويل على الزى التقليدي إلى أن تبلورت تلك الشخصيات الثابتة المعروفة .. الرجل البخل ، والجبان ، والطفيل ، والجندي الفشار . وكانت هذه الهزليات تستمد موضوعاتها من قطاعات المجتمع المختلفة . وكان الصبي الخدم هم المهرجون دائماً ومن بينهم الساتير الصغير . وقد أتى الرومان على الساتير ، وبنه تطورت أسرة كلمة من المهرجين أشهرهم Pinipedes أي المهرج المسطح القدم flat-footed » وهذه الهزليات كان لا يرتدى الحذاء العالي Cothurnus . ولقد كانت الهزلية الشعبية في إيطاليا - كما في الروم - روما (V) قد نشأت أيضاً من حوار يتبادله مهرجان يرتديان قناعين من ألقين في احتفالات الزواج أو مواسم الحصاد - تماماً مثلما كانت عريشات ديونيزوس بلرة للفرح الإغريقي . وكانت سخريات المهرج تنصب أساساً على أمور تنطلق بالأحصاب وعضو الناسن عند الرجل . وعُرفت بالأشعار المسمكة Fescennine نسبة إلى Fescennine بمعنى عضو الذكر رمز الإخصاب والسحر في الفلكلور ، أو نسبة إلى مدينة بهذا الاسم كان يحمل فيها بوااسم الحصاد . ولقد أضافت الجذور الإغريقية حائراً إلى المهرجين الشعبيين وحوالي ٤٠٠ ق.م أصبح لروما ملاهيها الشعبية Fabulae Saturae وهي هزليات بسيطة من الحياة اليومية ، إلا أنه من المصير المتأكد من تاريخ اثبات هذه الأشكال البدائية في كل من بلاد اليونان وإيطاليا لقلة الشواهد والأدلة ، كما أنه لا يمكن الاعتماد كلية على ما كتبه كتاب الإغريق والرومان فيما بعد . وإن كان ما في حوزتنا من شواهد وأدلة يؤكد تشابه عام في تطور

كل من ليوناردو دي فينشي وراغيبيل قد أسهما بجهودهما في رسم المناظر لمسرح النهضة . ويقال إن الاهتمام بالجماليات والصورة المسرحية كان السبب في خلق عنصر الكلمة في الدراما . . . . . لقد تحدثت المسرحية داخل الإطار المرئي Proscenium - بعد تراجع وانفصال خشبة المسرح عن الجمهور - ومن المصعب أن مسلحنا بالقاهرة ما زالت تمسك بالأساليب بدائية إذا ما قورنت بالأسلوب الإيطالي في بناء وتبديل المناظر الذي بدأ دخول تاريخ خشبة المسرح منذ القرن السادس عشر ( يتنهض بارترناح ويتخلل عن جمود الأستاذية ) والآن وبعد تلك الخلفية الموجزة ( لنفسه ) الكاتبة لانتفاش ( الجمهور ) التي أروج أن يبرر وجودها مستلقيم من أضواء كاشفة على صورة دراسنا للكوميديا النسخة - يبدو عليه أنعاش من يتنفس هواء بيئته الأصلية ) بالرغم من ازدهار الكوميديا النسخة في القرن السادس عشر والغفاب الحماهر حولها على اختلاف طغاف ، فإن أصولها وجذورها وبالتالى التاريخ الدقيق لانتفاها في إيطاليا يحيط بها شيء من الغموض . إلا أنه « من المحتمل أن الكوميديا الشعبية التي كانت مدمرة في العالم القديم قبل . . . . . قد امتدت جذورها حتى القرون الأولى للميلاد والأدلة والشواهد القليلة التي . . . . . تقابلها الأدلة وشواهد قليلة أخرى تستمد هذا الاحتمال ، ومع ذلك فأوجه الشبه بين الكوميديا الشعبية في إيطاليا والكوميديا الشعبية في العالم القديم لا يمكن نكرانها . ولعل عنصر . . . . . أوجه الشبه هذه يعود إلى المعنى المهرجاني للصامتة Mimes الرومانية في بيضة الذين انقوا على التقاليد القديمة وأخلصوا لها . . . . . إلى أن دفعهم الغزو التركي إلى سواحل إيطاليا . وهكذا بقشوا شكلاً مسرحياً كان منسياً . ولعل الكوميديا الشعبية كانت محاكاة المسرحيات الميم mimes الرومانية والإغريقية مثلما كانت الكوميديا الأدبسية في عصر النهضة تحاكي الكلاسيكيات ، وأن كانت الكوميديا الشعبية لا تعتمد على نصوص مكتوبة ، وانمايتوارث مثلها تقاليداً لها من أب ، ولكن من المحتمل مع ذلك وجود وثائق دقيقة مفصلة تصف هذه العروض الصامتة أرشدت التقليدين الشعبيين في عصر النهضة ولم يصل إلينا منها شيء . أن الغموض الذي يحيط بأصول هذه الكوميديا الشعبية أمر يصعب معه تحديد تاريخ دقيق لانتفاها في إيطاليا ، إلا أنها ازدهرت وانتشرت في القرن السادس عشر فلأيد أن بدورها ويراعها بدأت تترعرع في القرن السابق له . وربما كان ذلك مرتبطاً بسقوط القسطنطينية (٦) .

(٦) العمل الثاني من كتاب : Harlequin Phoenix by : Thelma Nicolaus, London, The Bodley Head.



القناع لتزدت في الوفوف ينكم باحثا وادرسا . وفي عروض سابقة كان الكياج كبسني نفس قوة "أنا كان القناع في القلوب الابتدائية بطلق شخصه سمع به .. فباني من السلوك والحركات ما قد لا تمت إلى شخصيته .. وهذا ما يحدث معي كممثل .. فلولا الكياج أو القناع ربما انرد في تأدية الحركات الهولائية التي تتطلبها بعض أدوارى في المسرح - وخصوصا عندما تكون زوجتى وأطفالي في الصالون المتفرجين - أتني بعد وضع القناع أو الكياج أشعر أنني إنسان آخر .. شخصية أخرى ليست شخصيتي بالمرءة .. وهذا ما كان يشعر به الممثل التراجيدي عندما أدخل القناع في الدراما لا بمرءة .. كان يكتب حقيقة موضوعية اعظم من ذاته أو ذاتي .. آخر .. أنه يجعل المتفرجين يلمحون العوالم والصفات الباطنية عن المسرح بتأثير أقوى من تلقفها في الحياة المادية باختصار اكتسب القناع إبعادا دينية تحيطه بالقموص والألغاز والمهابة والإحترام في نفس الوقت .. وانتهزت الطبيعة البشرية هذه الفرصة ووجدت في القناع متنفسا للأنشال والأسفاف وأرتكاب جرائم الفجور الاغتتيال، فهذه أمور لا يسأل عنها المتقنم ، وإنما يسأل عنها المجهول صاحب القناع - أن المتقنم غير ملتزم بتقيد شخصه .. وبعد كتاباته التي لأبى القناع لأرتابها بالدين لرى في وجوده معصية رفته بقدرة .. وخصوصا السادة المتزوجين .. ولما لم تعد تستعمل الأقتعة .. أن لها .. كلها لا تقوم لها قائمة بدون أقتعة .. صعبه .. فبأن أنزوا .. جدا .. والزوجات التقيات الودعات .. الصادقات دائما ! (يفضح الجمهور) عجيب يا سادة حاكم في المسرح .. تضحكون لمن يوجه لكم الصفقات ويكشف عن عيوبكم !! ولأن فأنعد إلى الأقتعة المسرحية ، وبالأذات أقتعة الكوميديا دبلالارتي التي وصلت إلى أقصى درجات انتشارها في منتصف القرن السادس عشر ، وأصبحت المسرح التسميى الجماهيرى في إيطاليا في الوقت الذى انتهت فيه الكوميديا الأدبية ، ولم يخلف ميكائلى وملاؤه من يمكنه إقناؤها من الإجداب والبوار . ولم يكن أمام التحسين المخلصين للمسرح من كتابه سوى طريق واحد ، هو نيل تقليد الكلاسيكيات والبحث عن تربة جديدة وموضوعات وشخصيات محلية لمعالجاتهم الدرامية .. وهذا ما ففسمله أنجيلو بيولوكو (١١) فلقد أوجد شكلا أصيلا من الكوميديا المحلية بعد أن

(١١) له مسرحية باسم

Ruzzante Returns from the Wars

شرها إيريك بيشلى ضمن مجموعة

The classic Theatre, Vol. I.

دفعت به ميسوله ومراحه إلى الاهتمام بالممثلين التجولين الذين كانوا يقدمون عروضهم المرتجلة في الأسواق والبساتين ، بالرغم من أنه كان من كتاب الكوميديا الأكاديمية بحكم مولده وتقافته الكلاسيكية - ولهذا يعتبر بيولوكو رمزا للتراجو بين العصرية القومية والتقاليد الكلاسيكية (يفساجه المتفرجين سنة جرح .. حسنة .. سبورة .. أن المسرح بصلة .. إلا أنني أود معرفة ما بداخلها ( يبدأ في نزاع طبقائها .. طبقة بعد أخرى ) ها أنا أنزع المناظر الفحمة وألقى بها أرضا ( يلقى بالطبقه المنزوعة ) وهاتنا أخلص من الملابس المسرحية أيضا ! .. وما ضرورة الأكسورات ! .. وليكن العرض بدون أضواء أو موسيقى ! .. ( يسك بالجز المتبقى من البصلة ) هذا الجزء المتبقى .. أنه محور البصلة بلا شك ( يفحصه عن قرب ) ولكن هذا الجزء عبارة عن قطعتين متصلتين .. فلاكلهما !! ( بعد تردد ) انهما جوهر المسرح .. انهما الممثل والمتفرج ! إذا اكتهما انتهى المسرح .. في معدتي .. وبعدا .. أحد عملا ! وأن يشهد السادة الأفاضل الثمة ! .. أجل يا سادة ! الكوميديا دبلالارتي المسرحية معصية بالضرورة وصفة أساسية للممثل .. وذلك بحكم .. وفنيهما .. ومن لم كان من الممكن أن .. اعتمد على ممثلين معسروب إلى لمجسه والتفاهة والذكاء .. ولكم تسبب معتلون من في انحطاطها وهبوطها إلى مستويات

الخصبة الخشنة في المراحل الأولى .. في فترة انجيلويولوكو وحماسته وأحلامه حدث به في عام ١٤٢٨ إلى أن يجمع الهواة المحمسين للمسرح من أمثاله .. وهكذا تحظى الكوميديا الشعبية في إيطاليا ولأول مرة باهتمام المتقنين بل وباحساسهم نحوها بالمسؤولية ففسن شعبي . ويعتبر أنجيلو رائد سلسلة من رجال المسرح المتأثرين المخلصين ممن تركوا بصماتهم على الكوميديا دبلالارتي ، ووجهوا مسارها لتصبح شكلا مسرحيا متطورا وذكيا مع احتفاظها بحيوية جعلتها تصعد للزمن ثلاثة قرون وحولها الجماهير من جميع الطبقات في أوروبا ، وبفضل أنجيلو وصحبه تخلصت الكوميديا من خشونها المحلية بامتصاصها من ثقافتهم ومواهبهم العالية ، كما اكتسبت عروضها غير المترابطة شكلا وثقلا دراميا ، ولما كان أنجيلو بيولوكو فيلسوفا وكاتبا ورجل أدب فقد سكن من عبء حساس هذا الفن الشعبي . فاستطاع أن يطور إمكاناته - فمثلا في المراحل الأولى لميلاد الكوميديا كانت تستمد السخرية والأضحاك من الأنماط الاقليمية - فطور أنجيلو هذه الامكانية الأصلية فأرداد عدد الأنماط الاقليمية ، وتنوعت في فترته لدرجة أن جميع الأقاليم والمدن الإيطالية أصبح لها معط مشها في الكوميديا . دبلالارتي ودرم أنه كان معط مستملا من واقع الأقاليم قد فاصبح



شيئا فريدا يخلق عاليا في الكوميديا والخيال ، بالرغم من احتفاظه بلهجته الإقليمية وإرتدائه زيا مسرحيا يحتفظ بسمات مميزة تربطه بأقاييمه . ولقد تربى على هذا المسح الشعبي الشامل لأقاليم إيطاليا .. أن أصبحت متعة الجماهير مردوجة ، فهم يربون أنفسهم على المسرح كإبراهيم الآخرون ، وفي نفس الوقت يسخرون من هؤلاء الآخرين . وكانت لتقافة انجيلو الكلاسيكية الفضل في تمكنه من إقامة نوع من التوازن والانسجام في العروض المرتجلة ، وأدخال نوع من البناء الدرامي للتصاعد الإيقاع في العرض ، ليضمن توازنا فنيا بين مكوناته الخافتة . بطريقة تشعر المتفرج بلعبية وجود هذه الاعطاء الغريبة داخل إطار كلاسيكي . ومن الواضح أن انجيلو لم يحاول قتل الارتجال في الكوميديا . وإنما جعل منه أرتجالا فنيا واعيا بالقسم الدرامية . ولقد أخذت الفرق الأخرى عن أحد أسلوبيه ومع أن عقد مسرحياته كانت بسيطة فإن معالجتها كانت مبددة . كما أن شخصيتها أصبحت محلية . وجده عام ١٩٠٦ لجده الكوميديا ديلازني وقد استقرت من جميع النواحي ، وبمرور الزمن وجهود انجيلو تطورت لتصبح أهلا لتقف جنبا إلى جنب مع الكوميديا الأدبية وراد التفاهل الجماهير حولها ، ونشر النبلاء والإثراء ، بل وحتى الكنيسة الوصاية والحماية على الفرق المجولة ، وراد قدر الممثل ( وفجأة يتكوم على الأرض ويدفن رأسه بين راحتيه ويجهش في البكاء )

#### أرليكينو

Arlecchino برهمن يابونكي  
.. الكوميديا ديلازني وكان  
وفداته يستخدم لهجة الرحالة سنة إلى برجامو  
.. ويلدات برجامو الشعبي وقد أديت إياها -  
كما يقولون - بالقفا . والحق ، بعكس شكل  
برجامو العليا الأذكيا ... هذا ما أنصف به إياها  
الآن حد مرور أربعة قرون منذ مولد حدي الأكس  
أرليكينو .. وعظما الأهمية وشعبية وشهرة  
العالم .. ولأيه حدى أن مسجلى اللب من حفصه  
باضعام حدي Arlecchino برى كيف ولندا  
سمى بهذا الاسم وأحيانا Harlequin  
يحدث أراء الباحثين حول اسم  
Arlecchino Arlecchino  
فهناك من يقول أنه بحرف كة  
بمعنى البهائم أو الشر عسقى أدنى فإن حقيقة  
لحد له هذه القصة الجوانية " كلا لي - أصبحت  
الجمهور .. فيقول لبه لم يصحك هؤلاء  
السادة الزائغون إلا الأسمه : لا حدى المتفرجات  
بالله عني سبدي .. كم مرة البه ووجيبك  
المتنصر منهم أاعدت من أطباق شهية قتل استقي من  
اعداد أمانده ؟ سحرا يحجه به مره في عمه  
طوال اليوم !! .. على الأقل أرليكينو كان معدود لأنه

" أ .. نالي من بعض .. " ..  
كولومبس من فلاج .. معدود ..  
بل سامون .. أة أرليكينو ..  
الموت .. وسينجل التريج ..  
أرليكينو مات من أحل كولومبس .. ستعرف في  
العكبر باليوميمه باحنا على طريقه للانتحال ثم ما  
بلت أن .. برقصها جميعا .. كلا .. أريد ميه  
حارقة العاده .. ميه طوليه .. منه أرليكينيه  
.. وحدها .. نقيم ساسد في وألق ولى  
يهرب الجنس منها . دموب أ سدها بده ..  
ثم يعود فرفض الفكرة . كلا .. أنها صرعه لا سم  
سبحر النفس من معد أحمر ' من القصة  
على المرء أن يموت ( للمتفرجين ) أنها السادة أذا  
تعصل أحدكم ودلى على ميه فسأشكره .. أة  
وحدها ' ينكى البارح على ناس ماوا من الضحك  
.. ما لها من منه ساسد ' برزع نفسه وشروع  
على الأرض محللا لضحك فضحك الجمهور -  
تلاش الضحك فيب واقعا ، معدرة بساده فائل  
أو لتقل من رجل ' مبولوح الياس ' هذا لس أنا ..

١٢٠ من سباري

Arlequin Empereur dans la Lane

مجموعة جبرازدي عام ١٦٨٤

ولد خادما رقيقا يعمل لدى سادة بورجوازيين  
 (هناك من يعترض ، اعرف .. ومع ذلك  
 فما زالت جذور البورجوازية متأصلة في نفوسنا  
 وسلوكنا وحياتنا ! هارلكين  
 هناك من يرى أنه اشتقاق من كلمة  
 وهو طائر خفيف الحركة له ريش لامع مبرقش ..  
 وهكذا كان ارليكينو ( يقبل الطائر الرافض ) واقصا  
 .. بهلوانا وزيه قريب من ريش هذا الطائر ( فجأة  
 يبدو عليه الغرغ ) اه .. لا يمكن  
 أمتداد لأشيطان السحرى لا يمكن  
 لا أريد أن أكون حقيدا للشيطان !! ماذا !! القناع  
 الأسود ( يلقي بقناعه بعيدا في فرع ) ذو الجبهة  
 المنفتحة ! هذا القناع يشبه القناع الشيطاني الذي  
 يدل على السار الأبدية التي تلغ الوجه وتحلها الى  
 سواد لا .. كلا .. لا اصدق ( يصيح بالقناع ) يبدو  
 لي ان عصور الإقطاع والبورجوازية قد ظلمت  
 الطبقات الدنيا والصمت بها كل ما هو شرير وسىء  
 وانكس ذلك في الفنون التي أنتجتها هذه العصور  
 هذا ما حدث لجدي ارليكينو .. على الأقل في  
 المراحل الأولى من الكوميديا دللار - فهو الحدم  
 البائس الأحقر دائما ، المخلص لسيدته وحظيته ،  
 بشرط ألا يكافئه ذلك شيئا أو يعرضه للخطر ، فهو  
 حيان شره ، على استعداد دائم .. عبيد سمعي  
 أي طبع .. كما انه فاض ، يوحى به من مناع ،  
 مسكين ! حتى المحر لصق سحره معده ..  
 فاب دائما يعرف دللار في غش في انكس  
 حميله ، يعود من اعك با .. انه ..  
 أنا شخصيا ورسب عنك الإحسان شخصيا  
 المتحد في أمراء ! ولكهم ..  
 معارمك اعانعه .. حتى كولومبس كسوا  
 محرومك منها برهو ! ما حدثت باحدى مدانها  
 موفق في غرامياته ( يصدق النظر بين المتفرجين )  
 أرجوا ألا تكون زوجتي تسالت في الظلام الى الصالة  
 .. مع ) كما حكوا ( ياك .. بولد عا شره  
 يسهل التفرير بك .. ومع ذلك فهناك شيء الهى او  
 شيطاني في عباك وحقق .. ولقد عوضك الله عن  
 بلاة الدهن برشاقة الجسد وسرعة الحركة ..  
 دائما تقفز وترقص السورسولت - دائما معلق في  
 الهواء - بل في رسوم كثيرة رأيتك تمشى على  
 ساقين من الخشب Stils ولقد وصلت  
 عظمتك وأعميتك بين شخصيات الكوميديا  
 دللارتي الى درجة فرضت على مشبك ان يكون  
 رافضا رقيقا ، بل ويخصص طوال حياته في تمثيل  
 دورك سبعا في تطوره مضيافا اليه من ذاته  
 ( يخرج مندبلا ليصيح دموعه المتساقطة ) وأنا آخر  
 احاملك قد اكتسب الكثير من هذه التطورات  
 والإضافات ( هناك من يسأله ) ماذا يا سيدي ؟  
 تريدني ان أتحدث عن الزى المسرحي الشبهير

لارليكينو ؟ ! فليكن ما تريد .. فانت الذي تدفع ولا  
 مكان لأحزاني الخاصة هنا ..

نفس ملابس ارليكينو أشهر وهم رى في تاريخ  
 المسرح على الإطلاق ، مع ملاحظة أن الزى الذي ولد  
 به بحسب عدم الاختلاف عن رى نسبائه وبأنى  
 مراحل عمره . « فأقدم الرسوم تظهر الجزء العلوى  
 من هذا الزى ملاصقا للجسم بقفل بعضه من الإمام  
 برباط . أما جزؤه الأسفل فاشبه يسروال منه  
 بشيء آخر . وتجمع بين الجزئين بقع مختلفة  
 الألوان والأشكال » . وفي مطلع القرن السابع  
 عشر بدأ بطوع ابعع لمصح مناسب متطاهرة رقاء  
 وخفراء وحمره محددة بخطوط صفراء ضيقة .  
 ثم بعد انهاء العصب انشأت ماسات - وكان  
 الرى رقع شطرنج . وعصر الجزء الأعلى . وعدم  
 مسرح الحبيب حايا ارليكينو في زى قريب الشبه  
 من رقع الشطرنج هذه .. ولكن الجديد في الأمر  
 هو ترويد هذه الرقعة الشطرنجية على أرضية المنظر  
 وجدرانها ( برهو ) لعل المقصود بذلك هو تأكيد  
 أهمية جسدى الأكبر ارليكينو ، والأرليكينية عموما  
 في مسرح الكوميديا دللارتي التي تلقى بظلال واضحة  
 على مسرحية « خادم سيدين » التي يقال ان الممثل  
 المعروف Sacchi هو الذى أوحى بفكرتها الى  
 كارلو جولدونى ، وأن المسرحية في صورتها الأولى  
 كانت .. للممثل Sacchi - الذى  
 .. ترويد دللارتي ( ارليكينو ) - من  
 .. من له من مشاهد وأشغال مسرحية  
 .. نازر جولدونى بهذه المشاهد  
 .. سدا أعاد كتابة المسرحية  
 لينشرها في عام 1703 . وقد ترجم المسرحية الى  
 العربية سعد ارشد في لفقة تجمع بين القصص  
 أساسا والعامة العربية من العصور اجابا .  
 غير أن المخرج كرم مطاوع أراد أن يعطي الكوميديا  
 من بعض المواقف فاقرب الى العامة أكثر ، ولكنه  
 احتفظ للمشاهد والونولوجات العاطفية والإنفعالية  
 بلفتها القصص السلسلة « هناك من يتألمه ؟  
 لم اكمل حديثي عن زى ارليكينو ؟ ! أجل - أب  
 محق يا سيدي - هناك قبعة التي كان يضعها على  
 رأسه الحلقى - كانت ليفة يحليها شعر ثعلب  
 أو أذنا أرنب أو بعض الریش . ثم استبدلت هذه  
 القبعة في نهاية القرن السابع عشر بأخرى حادة  
 مقعقة ( طرطور ) . أما القناع .. فكما ترونه الآن  
 .. أسود بشع .. يعوله انتفاخان . وسبق أن  
 عرفنا أن Dosseus في هرايات الايتيان  
 كان يرتدى قناعا مشابها . ويقال : « اذا كان  
 ارليكينو ينسب الى الساتير الأول أو ممثل الايتلان  
 امكن تفسير قناعه ، وكذلك قميصه المبرقش الذى

العبيد ولم يكن للطفل أركين حله جديدة لعفر والديه .. وبماجنسه زملأوه بمجموعه قطع من الأقنعة استبقاها كل منهم من ممشات حلتسه الجديدة .. إلا أن القطع كانت مختلفة الألوان .. وهكذا يصبح لأركين حلة متعددة الألوان يرتديها .. ثم يضع على وجهه قنسا أسودا .. ويثبت على مؤخره دريل أرنب .. ويسك سيفه الحثيث ، ويخرج إلى ساحة القرية يرقص ويغر ويغنى فرحا مرحا ببدلته الغريبة ..

من الواضح حتى الآن أننا لم نستدل على معبر نهائي قاطع مانع لرى أركينو أو حتى زى اسلافه .. ونفس الشيء يصدق على شخصيه أركينو ذاتها ، فيالرقم « من أن كوميديا الأفريق والرومان القديمة ، وكوميديا إنجلترا في العصور الوسطى ، وكوميديا إيطاليا أو فرنسا الحديثة ، نقدم لنا نفس الأنماط الكوميدية الثابتة مع تأكيدها وحدة جذور المهرجين » . فإنه يصعب تفسير شخصه أركينو بهذه القول . فلقد فاق جميع المهرجين .. على زملانه في الكوميديا ديلالاتي .. جميعهم اختفوا أو احتوتهم النسلال ، ولم يحافظوا على صفتهم المباشرة بأسلافهم ، فيما عدا أولئك الذين يحلص غربيعا .. خلال تاريخه لفنهم الصعات الوراثية المباشرة ليصبح .. لقوة الحياة .. لقد ..

ولد في المهرج مخرجاً رقيقاً غريزاً - وعاش فيه طوال عمره - وتوحد في أنحاء العالم ، وارتاد عوالم أخرى غير المسرح ، كالآداب والشعر والحفر والرسم ( بزهو ) لقد رسم بيكاسو صورة لأركينو - ولد في المسرح مخرجاً سادجاً وترجمه رمزاً شعرياً بعد أن خاض حروباً طويلة في إيطاليا وفرنسا وغيرها ضد السلطات والكنيسة والبرلمان - وأشهر حروبه « حرب المائة عام » التي خاضها في فرنسا ضد بعض المنظمات المرحجة الفرنسية بعد أن طرد من القصر إلى السوق و .. هناك ضجة ) ما هذه الضجة التي تصدر من الكوايس ؟ ( للجمهور ) أنهم باقى أقمعة وشخصيات الكوميديا ديلالاتي - زملأه جدى الأكبر أركينو - يعدنون ضجة لأننى لم أقدمهم لحضراتكم والفصل يوشك على الانتهاء ( ينظر إلى الكوايس ) معدرة ! نقطة أخيرة وبمدها أقدكم للسلادة المتفرجين ( الجمهور ) لحين العودة إلى أركينو وحروبه في فرنسا أود أن أؤكد أن شخصية أركينو ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالمثل الذي يلعبها ، ومن أشهر الممثلين الذين كرسوا حياتهم الفنية لتمثيل شخصية أركينو وتطورها منذ مولده في إيطاليا ، ثم رحيله إلى

لا يزال غامضاً » . فلقد كان الساتير الصغير أحد العبيد المهرجين ، يرتدى جلد حيوان منقطع ، وعلى وجهه قناع أسمر ليوحى بوجه عبد الأفريقى . وكان رأسه حليماً عليه قبعة فلاح ، بل إن الساتير الصغير - كعبيده أركينو - كان راقصاً وبهلواً يصيح بعض صغيرة - ويغار إليه مائة مائة - وكان يرب من جلود والكنه - ونملأه لا بعد من معهم يد مع عن يمه متعبد النسر - بسر السحرة ، ولع حروب الأسلا هناك أيضاً كان في غيائه وبهلوانيه جداً Bucco

صادقاً ومباشراً لجدى أركينو ، ولا تنسى ممثل « الميم » يسترته المرقمة المتعددة الألوان . وفي بعض الرسوم تتدل من قناع أركينو رجل أرنب تفسر اتسابه إلى معنى الإتيان مسطحى الأقدام Plampedes ، ويعتبر قناع أركينو الفن وأغرب ما فى شخصيته ، ولوله لظل كاتى مهرج آخر من مهرجي الكوميديا ديلالاتي ، « إن كل حفر أو رسم وجد لقناع أركينو كان يضيف اختلافاً جوهرياً عن الآخر . فبالرغم من الأوصاف المحددة لهذا القناع ، الذى يغطى نصف الوجه وعلوه اشتعائان ، أو دملان ، وبفطيه شعر أسود كث وشالك وبه تجويفان ضيقان من ذلك القناع يوحى بالهيمية ، والرخيص والخيث والدواء ، والروح الخبيثة .. كما أنه يحمل الصفات الوراثية لأسلافه .. النساب مستند على قناع أركينو ، أرى أنها صفة واحدة يمكن أن تميز بها أركينو الكس ( نضع أصابع على وجهه ) النعاع السر الذى يحجب عن أعين الناس من الأسب ويس ما هو أف من .. عيونه .. عيونه « سكلوس » عي نفع أركينو .



بعد تفكير وهناك تفسيران لطيفان حتى بهما فيمس أركينو معدد الألوان .. أولهما استورى ينور أن الإله ميركورى مثلما فصل مع أسلافه ممثل الأزيان - وزوده بقوة سحرية تمكنه من الاختفاء عن الأنظار والانتقال من مكان لآخر في لح البصر . ولعل هذه القوة السحرية تتمثل في زبه المتعدد الألوان - الذى يفسر علم ثياب مراج أركينو وبهلوانيته ، فهو دائماً معلق في الهواء .. أما عصاه فهي تقليد لرمح الإله ميركورى . أما التفسير الآخر يستعمل في قصه رسميه سادحة يقول - حل

ارسطو ؟! « ١٥ » ألم يقل ذلك ؟! ( **الجمهور** )  
 ألكم تعرفون القزم نخلة .. أو رأيتموه على مسرح  
 الجيب يفسوم بدور عامل الستار في مسرح  
 جولدوني - لقد امتنعت نخلة في إحدى المرات  
 بدكرياته التي يروها في عن فرقتي أحمد البيري  
 ومن لكسبر ، وأن يعمر بهد - رغم تلك مبه  
 ان « اليباشو » في هذه العروض كان يلبس  
 أحيانا قناعا ، كما أن « الجيب » أو العاشق كان  
 يرتدي قناعا مخفيا يرغب به الخادم أو  
 « اليباشو اللعش » الذي يفتح عليه طريقه  
 ويحرمه من ابنة سيده .. ( ينظر إلى فرفور ) ألا  
 ترون أبا السادة تشابه بين فرفور وأليكنو ؟  
 ر برف الدكسور يوسف ادريس في الصبغة  
 محتجا .. فيستدرك حفيد أليكنو ) بنفس النظر  
 عن أصل كل منهما ؟! ( لا أن ذه يوسف ادريس  
 رغم حتى يصبح في مواجهه المخرجين وبسبب  
 كلامه ) ..



يوسف ادريس : كلا - إن فرفور أو ( زرزور ) له  
 جذوره المصرية الأصلية - فلقد ولد  
 فرورا في السامر الشمسي ،  
 والرواية أو السامر ( وأحيانا تسمى  
 السمر ) ليست رواية واحدة وإنما  
 هي عدة ( فصولات ) .. ليس لها  
 نصوص مكتوبة وإنما لها نصوص أو  
 مواضيع متواترة - وقبل بداية كل  
 فصل يتفق الممثلون في هبات  
 سريعة على الخطة العامة أو يعدلون  
 فيها ، وهي ليست بالضبط  
 الكوميديا ديلازتي ..

حفيد أليكنو ( يقطع ) : الأتجال امدم وجود  
 نص مكتوب ليس سوى السيناريو  
 أو الموجز وهو ، سمة جوهرية من  
 سمات الكوميديا ديلازتي .. ولقد  
 كانت تسبق العرض جلسة تضم  
 الممثلين والموجه وهو في العادة مدير  
 الفرقة ومؤلفها وممثلها الأول .. ويبدأ  
 الموجه بقراءة السيناريو الذي أعده  
 من قراءاته في الكلاسيكيات وتقصص  
 المصور الوسطى .. ويوضح  
 السيناريو موجزا للأحداث المسرحية

فرسا : جانا ألبرو .. ثم .. سيوموني  
 ( ١٥٧٤ - ١٥٧٨ ) .. مارسي ريسب و  
 ( ١٥٥٣ - ١٦٣٠ ) أندري جوداني ( ١٥٧٨ -  
 ١٥٦٠ ) لوكاتيلي دومنيكو ( ١٦١٢ - ١٦٧١ ) ،  
 يانكو ليلى دومنيكو ( ١٦٤٠ - ١٦٨٨ ) ، جيراردى  
 ( يفراسو ) ١٦٦٦ - ١٧٠٠ ) ، توماسو أنويسو  
 ( ١٦٨٢ - ١٧٢٩ ) ، سانتى جينارو ( ١٧٠٨ -  
 ١٧٨٨ ) ، ويز نازي كارلو أنويسو ( ١٧١٠ -  
 ١٧٨٢ ) .. وهناك ممثلون مشهورون لم يتمكنوا  
 من مقاومة سحر أليكنو وشخصيته .. فاعطوها  
 جزءا من حياتهم المسرحية ، أمثال دافيد جاريك ،  
 وأدموند كين ، وولسون بارت - أما في مصر فاول  
 أليكنو بها هو محمود فؤاد شريف بمسرح الجيب  
 - لقد حقق نجاحا اكروباية وحده ظل تروفا لدينو  
 ( أليكنو ) .. ولكن صوته في حاجة إلى مزيد من  
 التدريب - يسبح طيعا متنوعا مثلونا - مثل حلقه  
 برلا .. ممسك ..  
 - ثيرات المضحكة الكامنة في كلمات جولدوني ..  
 ( هناك من ينادي عليه من الصالة ) من ينادي على  
 حفيد أليكنو ؟! ..  
 - ( يشرح ودهشة ) فرفور ؟! كيف  
 أصبحت دون علم ..  
 السادة ..  
 أجل ! أتت حقنا مثلك فرفور ابن فرفور

( وسبراته بالصفوف على .. )  
 فرفور إلى المسرح .. « في ذمة جزاء ..  
 يردى بدله قدمه جدا دات ..  
 من رداء اليهوديات وأدريج ..  
 السبرك وهو أسمر البشرة أو مائل للشمرة ووجهه  
 مطلي بالدقيق أو بالبودرة البيضاء - أو يردى  
 قناعا خاصة بفرفور - وعلى رأسه طربوش قديم  
 أو طرطور على هيئة طربوش - ويصيح بمقبرة  
 في يده « ١٤ يتصاق فرفور مع حفيد أليكنو  
 بطريقة بهلوانية »

ما هذا الذي تلبسه يا فرفور ؟ ( **الجمهور** )  
 ليست ملابس تزيينية من ملابس أليكنو  
 يا سادة ؟! ( **فرفور** ) وما هذا القناع الفروري ؟  
 لا يقل خالك يوسف ادريس : « أنا شخصيا  
 كره لتمثيل بالانتم .. وشعبنا يكرها تمثيلا  
 أو ممثمه - وليس لدينا مانع أبدا أن يلعب الماكير  
 بوجه الممثل كما يشاء ، ولكن فكرة اقتناع نفسها  
 لا تحبنا إلا في حلق زورو ، فامرحنا تقاليد  
 عريقة ربما أعرق من الكورس والقناع وقواعد

( ١٤ ) توجيهات يوسف ادريس المسرحية في : الترافير وان  
 كان المخرج كرم مطاوع لم يلتزم بهذه التوجيهات في تنفيذ  
 ملابس فرفور في المسرح



ليؤدي وجهة نظر الجماعة  
الساحرة ..

**حفيد أركيكنو ( يقطع ) :** أما عن الدماء والحد ..  
فقد اكتسبهما أركيكنو مع الزمن ،  
وبالذات في القرن السابع عشر ،  
ولأركيكنو نفس اللسان الساخر  
التهكمي الذي سخر من السادة  
البرجوازيين أو الانقطاعيين بل ومن  
الدكاترة الأذكياء .. وفي هذا كان  
ينتقم باسم الطبقات الدنيا ونسابة  
عنها - من السادة بالسخرية والتهكم  
.. أي أنه أيضا كان لسان وصوت  
طبقة الاجتماعية ومن على مستواها  
أو قريب منها - وهذا ما يقصده  
الدكتور أدريس بالجماعة ..

**د . أدريس ( يستطرد ) :** إنها الجماعة البشرية  
حين تنتج من بين آلاف أفرادها  
فردا وظيفتها الأولى أن يرى حياتها  
وبراقتها ويتفوقها ، إذ الآخرون  
متمولون تماما بمزاولة هذه الحياة .  
يستطيع الجماعة بعد ذلك أن تلتمس  
ونقضي كل حين ليلة تسمع فيها راي  
هذا اللذوق الجريء الذي الوهاج  
يخرج صراحه قد حشد حساء  
البشر مهم .. ولساده بسلام  
جميعها من أكبر كبير الى أصغر  
ببشير .. ولا تفضب الجماعة أبدا منه  
ومن رايه .. وانما تتقبله ، ومن  
مرفور فقط .. لاستعداد لتقبله .  
فلنسمه إذن الفسيفر الجماعي  
الساحر .. فلنسمه قرن استعاره  
.. فلنسمه القوقرية دينا صلاته  
الضحك .

**حفيد أركيكنو ( يقطع ) :** هذه وظيفة الفن والفنان  
الشمسي دائما - ألم تقدم الكوميديا  
دبلالاتي أنبساطا من كل أقليم بقصد  
النقد الاجتماعي - ولم تكن الجماهير  
تفضب من المخرجين الساخرين  
المتهكمين ..

**د . أدريس ( يستطرد ) :** زمان حين كان الجمهور  
يدفع بفراقيره فقط في الطبقة  
وبلثب سعادة وحاسبا وضحكا لكل  
ما يقولون فهم ليسوا ممثلين أنهم  
مؤلفون أيضا وحكام أيضا  
وسامقرون ولهم وجهة نظر جديدة  
وغريبة ..

والمكان الذي تدور فيه وترتيب  
ظهور الممثلين ودور كل منهم ،  
ثم تدور المناقشة حول تحديد  
النظر وأسماء الشخصيات والملائات  
القائمة بينها ، كما يحدد مواضع  
الدخول والخروج وينتق على توقيت  
للمونولوجات ومشاهد « اليم » .  
- هذه بالطبع الصورة المتطورة لما  
كان يحدث في المراحل البدائية  
للكوميديا دبلالاتي ، وهي لا تختلف  
كثيرا عن تصور الدكتور يوسف  
أدريس .

**د . يوسف أدريس ( يستطرد ) :** إن الأدوار في  
الكوميديا دبلالاتي توزع توزيعا  
عابدا بين الممثلين . أما في  
كوميديا نحن فالأدوار غير موزعة  
إذ أن هناك دورا رئيسيا واحدا هو  
دور مرفور - المحور الرئيسي الذي  
تدور حوله الرواية ، ومن مواقفه  
وآرائه وحركانه يضحك الناس .  
يبحث يتضح لنا في النهاية أن  
الأدوار الأخرى ليست سوى  
مساب ( مرفور ) .. جميل  
حواره أو سحره ..

**حفيد أركيكنو ( يقطع ) :** ...  
الساح المحور ...  
في عروض ...  
ولكن هذا لا يعني إلغاء كل أهمية  
للأقتمة والشخصيات الأخرى .  
فالعرض المتجمل كان عرضا مسرحيا  
لا يخلو من قبة درامية .. أي من  
حسنة وصراع يحتمل بالفروقه  
وجود أكثر من شخصية .. وإن  
تفاوتت درجات أهميتها وفعاليتها  
في العرض .. ثم ماذا عن شخصية  
« المسيد » وباقي شخصيات  
« القسرافير » .. ألا تراهم  
« مرفور » في الأهمية !!

**د . أدريس ( يستطرد ) :** ومرفور مثال صادق  
للبلل الروائي المصري الخلق الذي  
الساحر .. ينطق بحس المتفرجون  
أنه يتكلم باسمهم ، وأنه ليس صوته  
وحده ، ولكن صوته جميعا إذا  
أرادوا التحدث . أنه وحده كورس  
كالكورس الاغريقي تمثل في فرد

حفيد أوليكينو (يقاطع) : هكذا كان ممثل الكوميديا  
المرجلة .. مؤلفا ..

د . اندريس ( يستطرد ) : فرفور ذلك الجسد  
الضئيل أو النحيل المحشودة فيه  
كل طاقة نشاط هائلة .. اني اريد  
في كل مكان على المسرح بحيث لا تستطيع ان  
تضبط انفعالاته .. وحيدا لو استطاع ان يقفز في  
الهوا او يصنع السوبرسولت \* حتى يندوجسده  
في نفس اشتعال عقله \* وتبدو حركته لاذعة  
مباشرة هي الاخرى كلسانه \* اريد ان احس فيه  
شيء غير آدمي ينتمي الى الفن والعاريت \*

حفيد أوليكينو ( يقاطع ) : وهذا ما كانه  
أرليكينو منذ ولادته - او اكتسبه خلال مراحل  
تطوره \*

د . اندريس ( يستطرد ) : اريد ليس فقط ان  
يقول ما كتب له من حوار .. ولكنه يكون على  
استعداد ان يكبح جماح متفرج طويل اللسان ذا  
بدية حاضرة بحيث يستطيع ان يروض الانفس  
الهابطة حتى يدرجها السلام \*

حفيد أوليكينو ( يقاطع ) : كلام ثبت انه مجرد  
نظرية تقتل عند التطبيق .. حتى في مسرح  
\* الفامير \* ذاته .. فالممثل الان لم تهده  
القدرة او الثقافة التي تمكنه من الارتجال  
مثلا كان يفعل ممثل الكوميديا دائما ..  
العصر ان سمور ترك فرق من له في ..  
الحديثة لتقدم عرضا متجلا - محترما - بالاعتدال  
فقط على موجز ( يوجه كلامه الى الذكر اندريس )  
اولا يجب ان تفصل اني مصري مثلك ، ولي نفس  
حماسك واخلاصك للمسرح المصري القومي ، هذا  
بالرغم من تبني دور جديد .. لكنكم انماكم الآن  
- هذا لاكل العيش فقط .. ولكن احاسنا  
بومسا بحد لا نحسن انكر فضل الفكر أو الفن  
الانسانى العالمى واتره - المباشر وغير المباشر -  
على الفكر او الفن المصرى .. وهذا ما لم يفعله  
الاطيبيون - نسيم عندما ارخا مسرحهم اسمى  
المرجل ، فاعتزوا بفضل الكوميديات القديمة  
القليل والاثيلان - لجرد انهم وجدوا - بالتهنيسج  
الاستغرائى البحت - ان هناك اوجه شبه مشتركة  
( يقابله احد المتفرجين ) ماذا ؟ كيف تاتر السامو  
الشمسي بالكوميديا ديللارتي ( بارتياك ) الحقيقة  
ان ما لدى من معلومات في هذا الموضوع يجعلني  
اتردد في القطع برأى محدد - وخصوصا انني لم  
أحب سمى بحثا علميا بكمى .. ( يضحك )

الجمهور لارتياكه مع وضوح ضحكاته يومسيف  
أندريس وارتفاعها .. يزداد ارتياكه ) اما لم أقصر  
على أى حال بصورة قاطعة ان فرفور امتداد  
لأرليكينو من الناحية التاريخية \* ومع ذلك فلقد  
تمكنت - كما رأيت - من ان أستخرج اوجه شبه  
واضحة بين العفوية كما يتصورها يوسف اندريس  
والأرليكينى .. ( يتذكر حمدا ) هناك رأى للمرحوم  
عباس محمود العقاد يقول فيه : ١٧

\* فن المزهلة الايطاليه التي كانت تروج رواجها  
كبيرا بين أبناء المدن والقرى منذ أواخر القرون  
الوسطى الى أيام موليير وما بعدها ، وكان رواجها  
بين الفرنسيين لا يقل عن رواجها بين الايطاليين  
الذين نسبت اليهم ، وقد تضيق الى ذلك انها  
راجت في مصر والشرق العربى مثل هذا الراج  
وانتشرت مع الفرق المتنقلة حيث تقام الموائد  
والحفلات الموسيعة من قرى الريف او مدن العواصم  
الكبرى . واسم البلياتشو مقتبس بلغة الأصلية  
من هذه الميائزل \* .. ( موجها كلامه الى يوسف  
اندريس ) كم كنت أود ان تشير عليك بالاباحات  
والدراسات . بل ونوصي - اب وحيد - الى  
البحث الى حضور الفرغورية - التي تصر - في  
حسنة - على مصريتها الصرفة !! ( وهنا يقف  
الذكر حسنى فوزى من بين المخرجين ليقول )

فرفور ( يصرخ ) : سر بجزيرة الأهرام  
.. عود الى اصول التمثيل الشمسي -  
أردت بها ان أرد على نوع من \* الاجتهاد \* حواله  
الزملائ احفاد هجت وشوقي عبد الحكيم ،  
شعرنا على ساذج من مسرح الفلاحين ومحاوئتهما  
ربط التمثيل في الريف بفن مصرى قديم يشبه ان  
يكون تجاوبا او حوارا يجرى بين جدران المسابيد  
كطقس من طقوس عبادة الثلاثى الأوزيرى .. غير  
ان هذه النماذج لا يمكن الا ان تكون اثرا عافيا من  
آثار التمثيل العربى منتقلا من العواصم الى الريف ،  
وهذا بدوره واضح الأصل في التمثيل الأوربي  
ولا شأن له بمصر القديمة ولا بعصورنا الوسطى  
بأى حال \*

الفريد فرج ( يقف بين المتفرجين ) : وهذا  
مطلق .. فالمسرح في بلادنا فن استقيناه من أوربا  
وحيث ان تيارا للكوميديا ديللارتي اثر على المسرح  
الأوربي الحديث - وبخاصة في الكوميديا - آثارا

( ١٧ ) سلسلة حول مائة امرأة المد الخامس - ترجمة  
حبيب سلامة

( ١٨ ) لطف مشق من إحدى شخصيات الكوميديا ديللارتي  
المعروفة باسم بونتيلا  
لنى ظهرت في القرن السابع عشر .

( ١٦ ) كلام يوسف اندريس مأخوذ عن محادثة في مسرح  
مصر في مجلة الكتاب العدد ٢٤ ، ٣٥ ، ٣٦ عام ١٩٦٤ .

ناهره .. فلا عجب أننا أيضا قد تأثرنا بتيارها .  
ودليل ذلك أن للعلاء بين أركان المسرح الشعبي .  
وأركان المسرح الشعبي الأوربي واصسحه -  
والشخصيات المثبتة ، وعلاءه أخدام بالسيد ،  
وشخصية الخادم التمرد الذكي والإحتياجات  
الشعبية - كلها من أركان الكوميديا ديلارتي .

د . حسين فوزي ( يستطرد ) : إن تاريخ مصر  
في العصور الإسلامية الوسيطة لا يمكن أن يكون قد  
فاتها وصف لشكل من الأشكال التمثيلية بالمسرح  
المعروف . وإذا كان هذا قد فاتها فلا أحسب ذلك  
التمثيل « القومي الأصل » قد غاب عن أعين علماء  
البعثة الفرنسية في حملته ساري عسكروا بونايرة  
ولا في الوصف الرائع الشيخ عبد الرحمن الجبرتي  
.. ولقد حاولت أن أجهد في كتاب « أدوارد  
كين » « هويدا المصريين » شيئا يمس عن قريب أو  
بعيد وصف « تمثيله بلديه » في النصف الأول  
من القرن الماضي ، فلم أعتز فيه على شيء من هذا  
الجميل إلا في موكب « الأعياد » أيام عاشوراء -  
وأخيرا ظفرت بضالتي في كتاب « رحلة في الشرق »  
للشاعر النادر « هيراردي دي برنال » - ولقد ذكر  
فيه شيئا شبيها بما ذكره الجبرتي عن فرقة  
السنن غرسه إلى كين يؤمها رجال البعثة  
غرسه ولاركة .. فقد ..  
في حي الشوكي روايه ..  
أحد الحرسه في ..  
.. ونفسه كبايه ..  
أي لهرجن سول فيه



والمصريون كثيرا ما كانوا يتمكونون بمشاهدة  
تمثيله « فارص » من نوع محط سخيف يسمونه  
لعب الحظين - وتقام التمثيلات غالبا في الأفراح  
وحالات الختان عند ذوي اليسار ، ويتجمع حولها  
المطارة في رحيات القاهرة ، وهي غير جدريه بأن  
توصف لما فيها من تكاس سوقيه بذئنه يصفق لها  
الجيهور - والقانون بها رجال وأدوار التمساء  
يمثلها ذكور أو غلمسان بملابس النسوان ..  
وأشخاص الدراما هم « ناظر » أي حاكم إقليم ،  
وشيوخ بلد ، وخادم شيخ بلد ، ورجل غلبان مدين  
يعزف هولا ، ثم خمسة أشخاص أول من يدخلون  
الحلقة : اثنان يضربان الطبل والثالث يعزف على  
المزمار والرابع والخامس يرقصان . وبعد أن  
يعزف هؤلاء ، يرقصون هنيهه ، ثم يدخل شخص  
الرواية ، ويقفون في دائرة ويبدأ التمثيل ..  
والرواية تعني تحذير أولى الأمر ولقت نظرهم إلى

اصلاح احوال وهو بالذات ما كان يهدف اليه ابن  
في عصورنا الوسطى - أي أن المصريين ما يرحوا  
يمشون عصرهم الوسيط » ١٩ .

الفريد فرج ( يستطرد ) : سواء أكان في المسرح  
الشعبي المصري قد انحدر أي مواطنه في الريف  
أو في السيرك أو على منصة المرحوم أحمد المسيري  
أو تلميذه حمام المطار - أبقاه الله - انحصر إلى  
مواطنه من روض الفرج عن تقاليد مسرحيه عبرت  
عصر القرن التاسع عشر عن سمارح أوربنيه أقامته  
الحلله الفرنسية في مصر أو الجاليات الأجنبية ..  
سواء أكان هذا الاندثار التاريخي عو جمعيه أو  
كانت الحقيقة في الانقراض الانساني الذي يدعى  
بوحدة العمل البشري ويعزو التشابه الواضح بين  
مدنح بسوب اسميه امريه وابنيه ..  
بل والاوربية لوحدة الطابع البشري وتمثل العفل  
والوجدان البشري .. لا مجرد الاتصال والتفعل  
بين الشعوب .. سواء أكان هسلدا أو ذاك فلن  
ينقطع عن المسرح .. رخي العلمى انشقى -  
يقطع في هذا الأمر .

حفيد اريكينو ( يقاطع ) : هذا هو الطريق  
الصحيح الأمثل لخلق مسرح مصري بالرغم من قول  
الشيخ الدكتور محمد منصور : « أن القانسون  
.. حيل الطل والأواجوز وصندوق الدنيا »  
.. لا تشبه في المسرح لم تعلق أدبا ولا خلقت  
.. ولكنها ولا شك قد مهدت المقبول  
.. في الإصلاح على من التمثيل الذي أخذناه عن  
.. تشابه .. ومع ذلك فالدراسة  
والبحث والتفكير على ما يراه يوسف إدريس ،  
.. فتح منه شهوره ..  
ما أمكه الاستمرار متمسكا على « مرقوره » كمحور  
لانتاجه المسرحي القليل ، وإن كان بعض المفكرين  
يرون أن تجديد يوسف إدريس في « العراير »  
ليس إلا تجديد المسرحيه واحده . وإن هذا المحر  
لا يمكن تكراره واتخاذ أسسها في المسرحيات  
المسرحي من الممكن أن يستمر في مسرحيات  
عديدة .

الفريد فرج ( يستطرد ) : الواقع أننا إذا نظرنا  
هذا التجديد بتمثيله المسرح التي تحتضر وتزوي  
في الريف وفي السيرك الأهل ، تصدق عليه  
أسره ، ولكننا إذا تتبعنا آثار هذا المنحى إلى  
الأصول الأوربية التي ازدهر بها في عصر النهضة ،  
فإننا سنجد أنفسنا حيال كثر لا حدود لعمقه  
وتراثه - كثر أهم كتابا خالدين .

( ١٩ ) مثال الدكتور حس فوزي - ملحق بريدة الإهرام في  
١٩٦٣ : ١٢٤  
( ٢٠ ) التي التمثيل - المسرح - نايفه الدكتور محمد مدور  
دار الشارف مصر  
( ٢١ ) كلام الفريد فرج من كتابه الذي صدر في الشهر الماضي  
باسم « دليل الفرج الذي إلى المسرح » كتاب الهلال .



على وحشى  
أى شططه ينعج باسماء  
أى من  
يوم يصر بك  
ألا تحب  
من مواحشى ؟  
ألا يدركس ؟  
ههواك  
مادا تظلين

من حضرى  
أى شيطان ينعج باسماء  
أما أكره  
لحظه أحمتسك  
الديك الجراء  
كى تضر الى ؟  
لا تدرك ١٠٠  
مدا تغمسك ؟  
ولاتك

اننى آتوقف لأتقرل محاسنك  
( لنفسها ) - اعترف حقاً أنك جميل  
وما يفيد الجمال ؟  
إذا ما أسفدته الخديعة  
( له ) - لن أكن أقتنع  
أن كيوييد هو الشيطان  
الـ ...

اننى هنا كى آتأمل جمالك ؟  
( لنفسه ) - لا أستطيع أن أنكر أنك فاتنه  
ولكن ماذا تجدى الفتنه ؟  
إذا ما شابه الخطأ  
( لها ) - لم أكن أتصور  
أن السماء هى الجيم  
الـ ...

رايد و أن الجمع بين الشخصيات المثقفة فى عرض  
وحده العناق والماعشات كان يكسب عروضكم  
أصالة وسحرًا مراحهما هذا الخليط من الاقنمة  
والغزبية وازياء عصر النهضة ، وخاصة ازياء  
السبعينيات الى ان تكن تختلف كثيرا بين شخصية  
سوفى وآن اختلعت فمن حيث الفرجة لا النوع  
فمشميك كولومبين مثلا وهى الخادمة  
كانت ترتدى ثيابا نفس ملابس سيدتها ٠٠ طبعاً  
أول عرض ر. ب. وما الى ذلك من أمور تميل  
درجة الاجتماعية ٠ ولقد حدث فى فرنسا أن  
كولومبين أو ارليكينه Arlecchina ارتدت  
زيًا مقاربًا لزيك فى تمدد الوانها وطابعه الصام ٠  
وهذا ما حرص عليه كرم مطاوع فى ملابس  
زمير الدنيا ، غير أن ارليكينه أو كولومبين لم تكن  
سنتع مثلك ، لعلها كانت سوداء تعد أصمرحه  
الواضحه دائماً ، أو لعلها خشت أن تهرب منها  
لو أنها حبيبت عنك جمال وجهها ٠ ( ناصحاً ) ليزك  
تخلص لها يا جدى ولا تنسبه بالسادة نى تقليهم  
فهى بعد كل شيء المخلصة الوحيدة التى تعد لديها  
المعزاء والراحه بعد مغامراتك العاطفية الفاشلة  
الحقاه مع سيدات لا يهتممن لك ابتسامه واحدة  
الا ليوقنن بك فى « ورطه » للسريره منك أو  
لتحقيق مآربن مع عشاقهن ، وخاصة الزوجات

The Three Cuckolds

( ٢٤ ) مربية

مباك وأصح لهذه الطيفه ترجمتها الانجليزية لى  
The classic Theatre, Vol. I. ed Eric Bentley

( للجمهور ) - هذا السوء - ر. ب. ١٠٠  
أى اسمعها الكوميديا ديلا ر. ب. ١٠٠  
فهذه مشهد « سقوط السدين » ر. ب. ١٠٠  
١٠٠ الملح ( ٢٢ ) ان مجرد وجود مثل هذه المشاهد ر. ب.  
ينفى عن الكوميديا ديلا ر. ب. ١٠٠  
انه يجب أن نتذكر أن الممثل كان - ر. ب. ١٠٠  
حاج من هذه المشاهد ٠٠٠  
من الجماهير تصبح من المشاهد المحفوظة التى  
يسمح بها الممثل فى ذكره ١٠٠  
أعرض المرتجل للكوميديا ٠ ولقد وصلت بعض هذه  
المشاهد أو الذباوحات إلى درجة من ابدعه والاحكام  
الذى حدث بريتشارد سوثون أن يرى فيها  
ركبة سبيريالى - من ذلك النوع الذى يمتن كتاب  
المرح المعاصر وبالفات كتاب مسرح الامعقول  
( يلاحظ بدخول شخص شخص ) أهلا ارليكينو  
الاكبر ٠٠ قبل دخولك كنا نتحدث عن أسبقيتكم لنا  
فى استعمال الحوار السبيريالى ( ضاحكاً ) ولكم  
أسبقيه أخرى ٠٠ فى عالم المرأة ٠٠ التى لم تعتل  
حشيه المسرح الا بعد ان أدخله الكوميدى ديلا ر. ب.  
فى عروضها ، ولأول مرة فى القرن السادس عشر ٠  
وترتب على ذلك أن اعتلت المرأة المسرح الانجليزى  
فى عصر عودة الملكية - ولعل وجود المرأة كان من  
أسباب شعبية وجماهيرية الكوميديا ديلا ر. ب.  
( لحد ) يا لك من محظوظ ا طوال حياتك وأنت  
تعيش بين النساء الجميلات ا - يتخيل الى يا جدى

( ٢٣ ) ارجح السابق

الشابات الخائبات لأرواجهن أمسياس ينظلمون

Pantalone - سبه الى موشه .

انه نموذج لتاجر البندقية الثرى احيانا المدمر  
احسانا اخرى - واذا كان متزوجا فلا بد له من

« قرنين » ( لارليكينو الوهمي ) وكما ساعدت ومك

كروميس اديبه في بروج هذين العريسين . وكما

خلفته وسخرت منه محققا مكائده اصدقائه الذين

يعملون دائما على افساح مشاييره الماليه والعاشقيه

( للجمهور ) اجل فبارغم ان قدامه على حافه القبر

الا ان عيانه دائما تتابعان عساهرة جيله .. لعله

يستحق ذلك فهو بقناعه الذي يشبه منقار السر

يوشي لك وكأنه نسر شره يبحث دائما عن جيفه ..

وكان يتميز - فضلا عن السروال الواسع بجاكت

حمره وعباءة طويلة بكمين وبخف تركي ناعم وقيمة

برأسه صغيرة - ولقد كان في مراحل الاولى

يظهر وغضو اخصاب جلدى يتلألأ من ملابس اعمامه

في تصوير حيوانيته ، وتأكد صلبه بالاسلوف

( هاسا للجمهور ) ارليكينو ذاته في أيامه الاولى

كان له نفس الطموح الجلدى - الا ان كرم مطاوع

يفضي الطرف عنه في شبه الدراسة التي يضمها عروشه .

وذا كن بصوي احدهم ..

فنتسبا ، فالشيخ الآخر هو الدكتور Il Dottore

فكان من بولوجنا ، ونصوا في الاكاديميات الجامعية

ومع ذلك فالملامح الضئيل باللاتينية - التي يبدو له

دائما ان يحشره في كلامه - ..

درايته بشئون الطبيه ، بل وشئ ..

.. كصداقه الدود - ينظلمون ..

عاطفيه .. وكان مظهره ..

يصبح بمعاينه السوداء وحده ..

يفضي الجبين والانف فقط وخديه مسحبان كليليد

الاحمر في لونهما ربما كان سكيراً يشرح مجد

ويتحسس ظهره بالآي .. من ؟ بريجلا الخبيث

الدنيء دائما ! تهاجني من الخلف بخنجره ايها

الحيوان .. هكذا أنت دائما لا تتردد في استعمال

خنجرين الذي تعلقه في منطقتك دائما مع كيس

عزوك المسح - الا انك حيا لا تحاول ذلك الا مع

من هم دونك قوة أو الكهول ! ماذا اقترفت في

حقك لتهاجمني بالخنجر ؟ لم اقدمك للسادة

المتحجرين ؟ وهل استعنت من اجل ذلك ان تريق

دمي ايها الشرير ؟! ام لملك تحقد على بصفتي حفيدا

لارليكينو الذي فقدت له الشعبية والهاشميرية طوال

تاريخه والتي بك وبصحبك في الكوميديا ديلا تاري

في الظل ينتم هو بالأخوة ؟! ( للجمهور ) لقد كان

بريجلا دائما الخادم الدساس غير الأمين الخارج على

الغاي - وله امداد له الحسة في المسرح الغاي -

« مسكابان » و « سيجانزيل » عند موليير ،

« فيجارو » عند بومارشيه لا يختلفون عنه كثيرا

الا في كونهم اكثر تحضرًا ... ( الى بريجلا

الوهمي ) انذك ما كنت عليه في نهسايه العرن

السادس عشر ؟ - كنت ترتدي جلبابا فضفاضا

فقيرا وسروالا وعليهما احيانا عباءة صناعية ..

( ناصحا ) حاول ان تجد لك قناعا آخر غير هذا

القناع الذي يغطي نصف وجهك والذي يوشى بلونه

الرسوي بكه منيرة . وارتع عده احطوط الاعمى

احصرا النجم حول اوسوسط وهي علامه مسره

لبريجلا القديم الذي ارجو الا تكونه مستقبلا ( تخطي

في ذهنه فكرة ) ماذا لو ذهبت الى مسرح الجيب

لثري نفيسك انسانا جديدا نسيبا بفسد ان خفف

كارلو جولدنوني من شرك وجعلك صاحب لوكانده او

« لوجانده » وجردك من خنجره محتفظا بك بكيس

نفودك بـجسان قدر لا بأس به من المكر والدهاء

والنفاق لا يشترز المال من السادة دون ان تشهر

خنجره - فقط تتكفي بان تصمت متواطئا مع

« برشي المحمده في رى احبها » بعد رفع عث

جولدنوني صامت - كما فعل مع « بافي النحجسان

باسد » رانكو - ابدى أمام سنك وسبه وعب

من البهاون مرجه است أصبح شهد بفسه أمام

اسره - ينظلمون ، - وأصا في هذه المسرحيه مسر

تروالدينو ( ارليكينو ) وندطورت شخصيته وأصبح

« لي » من الدكا سمعه للخلص من المواقف الحرجه

« لي » « اليها مدمته وشرهه » ولقد نجح في

الحصول على أكبر عدد من أطباء الطعام .. ولكن

« نقيب » « بريجلا اذا رايت نفيسك في الظل

« لي » « اسرحه بحسب رانكو ..

« لي » « قاتله قاتله ويصبح البطل والحرك

لحقية السادة لدرجة انه كان من الممكن ان ينتحر

لسيد « فلزاردو » و « بياتري تشي » بصفه

أكاذيبه لولا الصدده وحدها . ومع ذلك يغفر له

السادة عندما يكتشفون سخريته منهم واستغفاله

لهم بالعمل في وقت واحد « خادما لسيدين » ..

ومرحه ذلك ياطمه الطيب الذي تحسركه غرائز

وعواطف بدائيه فجة ليس بينها خنثك وخفسدك

القديم يا بريجلا .. بل ان السادة لا يأخذون كلماته

مأخذا جادا .. فمتندا ينجح قائلا في اول المسرحيه .

« اني أعجب من اموركم ايها السادة » ان الناس

« الغرأ لا يعلمون هكذا .. هنا يمس ينظلموني

« يجب ان نحتزن الرجل مجنون ( الجمهور ) ان

صبيحة ارليكينو لم تزد عن كونها صبيحة

خادم يعتبره السادة احمق او مجنون - فضلا

عن انها صادرة من انقناع ارليكينو الذي سمح له

المعيد في الكوميديا ديلا ري - للنماسة مع

السادة - مجرد « لمصاصة » لا تصل الى درجة

الاحتجاج الثوري - الذي قد يجتهد بعض السادة

« النقاد في تخريجه من كلمات ارليكينو - ومع ذلك

يمكن اعتبارها بذور احتجاج لا شعوري غير واع

- ثم حاه طليد هذا الارليكينو - اقصد « برغور »

يعني كلياته عندما يفاقتي اجمع بجميع فوائده  
 بل والنظام الكوني بأكمله - انه يفاقتي سيده -  
 ليه هو سيد ؟ »

قبل ان اترك الحديث عن شخصيات واعده  
 الكوميديا ديلازى اود ان اشير الى انه ثاب  
 تحدث اشغافات من هذه الانوعه الرئيسية - عندما  
 اشترت الكوميديا المرتجلة فى انحاء - حد -  
 مسخرة لتفسيرها اسما اقليمية مع تفسير - من رز  
 - منى مع - احفص -  
 الاصلية - ومن هذه الاشتغافات -  
 ولنشيتلا ، وسكاراموشا .. الخ . والآن اتصل  
 الى شخصيه عامه ولدت فى القرن الثامن عشر هي  
 caraterista وكانت مهمتها تسليه المخرجين من  
 حين لآخر لمشاهد لا صلة لها بالعرض الاساسي .  
 وفي العادة تكون هذه الشخصيه اسهاما من  
 الاقليم الذى تعمله به العرقه المرتجنه - ومن ثم كانت  
 الشخصيه ترتدى الزي المميز لاقليمها . وكان ميل  
 هذه الشخصيه يقوم بدوره المنقذ - في اللحظات  
 الحرجه التى يجب ان تنقذها في العروض المرتجله  
 مهما كانت دقة وذكاء وهى امواده الفنان عن  
 المسرح - فقد نجح فحاجه قرحة احدهم  
 العرض في من الركود ، وقد تعلم ان -  
 caraterista ويقرر من الجمهور بياده احده  
 والقمشات والبكات - اى يده -  
 ليعطى فرصه لزملائه لجميع اظهار -  
 ويعد الدفء والحرارة الى العرض -  
 طبيب يؤدى بنا الى محاوله تده -  
 العروض المرتجله بعد ان غرقت -  
 الاساسيه المعصه واهم اقتضاها - وبعد ان تعرف  
 على اريكيبو محور هذه العروض .



في المراحل الاولى للكوميديا ديلازى لم تكن  
 هناك مساحه مدهدة اعدادا خاصا .. فبعد كانت  
 الفرق متنقلة كالبدو الرحل من اقليم لآخر ، ومن  
 سوق لآخر ، وعندما تصل الى وجهها تقسم  
 مسرحها البدائي التى يتكون من منصه عاويه - هي  
 في العادة العريه - التى تسافر القسريه عليها ،  
 وكانت تجعل في العاده - القليل من السناثر ،  
 وحتى عندما كانت هذه الفرق تعمل على مساح  
 السلطان أو القصور المدهدة اعقادا حرقيا ، كان  
 جوهرها هو المعسل المرتجل الخلاق الذى يواجه  
 جمهوره دون حاشه الى اطوار مادي باهر او اضاءه  
 ساحرة او موسيقى حلابه تساعد في التأثير على  
 جمهوره مثلما كان يفعل زميله في مسرح السلطان

او اشميل الحسيدب الأول . وقد حتى يمحرجين  
 حادين في اهور الجاهير بالملك من المساطر  
 والملابس الجمعه .. ولقد كانت الكوميديا ديلازى  
 في مراحلها الاولى تصعد الى الهواة من ارباب الفن  
 غير المدربين وغير المثقفين ، ولكن مع الوقت تكونت  
 الفرق المسرحيه تحت اشراف رجال اكلية ، وعلى  
 قدر كبير من الثقافه والموهبه . وكانت تسمي  
 العرض حلسه فقرأ فيها الموجه director السيناريو  
 بل يدور النقاش - كما أسلفنا - وفي النهايه يحدد  
 الموجه الاقعه التى تقوم أثناء العرض بدور المنقذ  
 من الورطت بما تؤده من اشغال مسرحيه lazzi  
 وهي تحريف لكلمه lacci بمعنى شريط ، ومن هنا  
 نستطيع ان نفهم طيفه الرابط بين اجزاء المسرحيه  
 التى كانت تقوم بها هذه الاشغال المسرحيه ..

نقف فجاء ويمسك بفراشه وهيمه .. يجلس في  
 بهم نزع جناحها .. ثم يلقى بجسمها في فميه  
 وبمقصه في بهم واضح .. ثم ينف فرحا وينقلب  
 ويرقص في سعادته - بحسب معدته فهو لا يزال  
 جوعان .. يطلب من المخرجين شمسنا بأكله فلا  
 يحسد - وشا غدا ان ناكل نفسه او بعضه  
 - ولقد التهام قدمه - وفجاء بفرد صارحا - لقد  
 ضربه احدهم على م .. سه - ننظر على الارض فوجد  
 مخه وقد سار - خرج بنا في جمعه لسلكه في  
 لذه .. رلكه .. عندما يود مخاطبه المخرجين  
 كسعه .. صبح غبي مما كان .. ترك المسرح ،  
 - هو - خو - على احدي يده ورجله لاعلى -  
 ذلك - اخرج بمسك بكوب مليء بالماء دون ان  
 سقط .. نقطه - حده - نصف له الجمهور (

المسرحيه التى اشترى بها جدى اريكيبو لينفذ بها  
 العروض من المطبات ( يشير لاحد المخرجين ليصعد  
 على المسرح - فقول له ) - مر - الآن - حار  
 عودى ارحو منك ان تظلمنى على حدى (ثم يخرج  
 ويعود بعد لحظات لينظره المخرج بلطمه قويه واذا  
 بنافوره ماء تخرج من فم حفيد اريكيبو في وجه  
 المخرج ) وهذا شغل آخر ابتدعه ممثل الكوميديا بالمرحله  
 لاصحاح الحماهير - ومن المشاهد المضحكه المرموه  
 مشهد ايرابيل العاشقه التى تجلس في الحديقه  
 بمعدها وحولها مجموعه من التماثيل .. ثم تبدأ  
 ايرابيل في محادثه نفسها بصوب مرتفع .. فهي  
 حده .. واذا بها تسمع صوت بكسبر صادر من  
 احد التماثيل يجعلها تصمت لحظه ثم تعود مره  
 اخرى تسمى بمكتون عليها .. وفجاءه نرى التماثيل  
 تحرك حولها في الحديقه تاركة قواعدهم ..  
 وبالطبع لم تكن هذه التماثيل سوى مجموعه من  
 الطيفيين ( فجاء يسأل ) : من منكم يذكر مسرحيه  
 ' لمة الحب - ' لؤلؤها رشاد وشدى حيث استغل  
 الطله ركوز الدرته في بعض الايامات الجسيمه ..





بفاته بها .. ثم يخرج من جيبه الأيمن لعقافة ورق  
كبيرة مطبونة - وفي صمت ينشر اللعقافة أمام  
جمهور المسرحين لقراءه الكتاب عليها باسمهم :

معدرة لى أسمكم كلامي  
لا لاسى أحرس أسمنا

بل هناك من عسك بلساني  
الكوميدى ترأسر نرى اسى حشس  
عل مهبوب ، أكم مهبوب  
سأبدأ الآن للقيام بما يمكن

حفيد أوليكيثو ( للجمهور ) ثم يبدأ أوليكن وباقي  
زملائه مسرحية صامتة .. ومن حين لآخر يخرج  
المسحاة صامتة من حبه الأيمن تحمل تعلما  
ساخرا ينشرها أمام المسرحيين لقراءتها ثم بعدد  
ال حبه الأيسر .. وهكذا يستمر العرض صامتا  
باستثناء لمساتف الورق المتكلمة التى تنتقل من  
الجيب الأيمن الى الأيسر لكل ممثل .. ولقد حدث  
فى إحدى هذه العروض أن تناثرت اللقائف الورق  
من بطون ! وفى الحال ويتلفسائه معرونة من  
ممثل الكوميديا المرتجلة فكد يطلون واستجاب  
له زملاؤه على المسرح فى اختلاق شغل مسرحي  
لجمع هذه اللقائف من الأرض وإعادتها الى  
الجيب الأيمن لينطون ليستمر العرض .. دون أن  
يحبس المخرجون بأى خلل .. بل لقد جعلوا من  
هد أحل المسرحى المصاوش فرصة لأضحاكهم  
.. ( صاكا ) أرى الدهشة على وجوهكم  
.. ( صاكا ) فاعلموا أن هذا العرض لى كاد  
.. ( صاكا ) ليحصل بجماعير أسواق باريس  
.. ( صاكا ) جارية الطويلة التى خاضها بشجاعة وروح عالية  
.. ( صاكا ) ودعه فى ممر من الضمير  
.. ( صاكا ) أحد المتفرجين يسأله لينفجر ضاحكا )

ماذا ؟ البلاط ! البلاط الفرنسى .. والطريق  
المفروش بالورد .. لا ( يأسى ) كانت مجرد أحلام  
باصدق .. طلت فترة حرة .. ثم تلابس  
بفعل الحقد والدسائس .. أجل .. كان البلاط  
الفرنسى مبهدا لأليكيثو وصحب .. بل وباريس  
كسما على استعداد لسمى عروض الكوميدى للطلاب  
الى كسب تحدياتهم وأقنعهم لا سكم سسوى  
لهجاتهم المحلية .. وفى عام ١٥٨٦ وبدعوة من الملك  
تشارلز التاسع ابن كاترين .. حياء الى فرنسا  
البرتو جانازا أول أريكيثو تعرفه باريس .. ولكن  
البرلمان الفرنسى الذى كان يعارض الملك لتحالفه  
مع إيطاليا ريد بين زيارة جانازا ورفقته وسيسميه  
سياسيا حدثت وقتئذ على أساس أن الملك ووالدته  
أرادا أن يجلسا من عروض هذه الفرقة سنازا لاختفاء  
المؤامرة وعرف الاظهار عن مدبريها .

ان الرسوم التى وصلت اليها تؤكد ان أوليكيثو  
الذى دعاه هنرى الرابع الى فرنسا فى أوائل القرن  
السابع عشر كان لا يزال أريكيثو البدائي الخشن

بسى ويدرك مايعمل ومايقول .. وانه فرد من مجموعة  
فلا يحاول أن يسرق الكاميرا من زميله « أو يأكله  
على المسرح » - وهذه مصطلحات يعرفها المثلون  
جيدا . ومن أمثلة الثغرات التى قد تحدث أثناء  
العرض المرتجل .. أن يشرب أحد المخرجين من  
الزجاجة الموجودة على المسرح ويلقى بها بعيدا .  
ثم يأبى البطل فى المشهد التالى لينتحر بالمسم فلا  
يجد الزجاجة - وهنا لا يكون أمامه سوى ضرب  
رأسه فى الجدار اذا لم يكن لديه خنجر .

ولم يترك لنا الز من كذلك إية وثائق علمية عن  
تاريخ الفرق المسرحية المرتجلة التى حملت على  
كاهلها عبء انتششار وانراة الكوميديا ديلاوتى  
ورفع شأنها ، لا فى إيطاليا فقط بل وفى فرنسا  
وانجلترا وأستراليا وبارقاريا والبرتغال .. ومن  
الأمور التى زادت الغموض أمام الباحثين ، أن  
الممثل المرتجل كان يسمى أحيان بالبور الذى  
اشهر به .. فمثلا عرف تروستانو مارتينيللى  
Arlecchini . وفى قمة مجده كان  
يوقع باسم Dominus Arlechinorum  
( نفس الشيء حدث فى مسرح الكابوكى الياباني ) .  
الا أنه يمكن أن نقول باطمئنان انه حتى نهاية القرن  
السادس عشر كان المثلون المرتجلون يحيون حياة  
البؤس والرحل القاسية ، يارغم من تسميتهم . ولقد  
معرض بعض الفرق الى المدهشة  
الكسبة والسلطان الإيطالى ..  
عروضها وأسماها . أما ..  
كانت تقدم فنا رقيقا من ال ..  
صعد أمام لكيسه والسيد ..  
تحظى براعتهما ( ينظر فى الساعة ) أن يتسبب  
الوقت لحديث مفصل من هذه الفرق المرتجلة -  
فاحيل السادة المعرضين الى المراجع وهى كثره ..  
( ينظر للكواليس ويددى ) هيا أيها الزملاء فلنستعد  
للرحيل الى باريس فهناك كاترين ابنة الملك  
زوجة قوية للملك هنرى الثانى - فالإيطالية معروفة  
فى البلاط بل أن عادات وملابس وأذواق البلاط  
الفرنسى أصبحت إيطالية .. كيف لا .. وروحه  
ملكهم إيطاليا ( بصفر فينزل من السقف ) -  
الإله جوبيتر .. يمتطئ أوليكيثو ويظهر به ملوحا  
للجماعير الى اللقاء أيها السادة .. فى باريس ..  
الى اللقاء

( بعد فتره من الزمن يظهر حفيد أوليكيثو مكتشفا  
قليل ومع ذلك فلم تقارقه روحه الساخرة .. يعمل  
يافطة كبيرة مكتوب عليها « أوليكن فى فرنسا »  
فهكذا أصبح اسمه بالفعل فى باريس بعد فترة من

( ٦٦ ) جمع سكانا الحوزات المتناوبو التى كانت مركزه  
عروض لفرقة ونشرها عام ١٦١١ .

الا انه تخلى عن عضو الاحصاء مكتفيا بسيف حشبي بدلا منه . وكان يمثل في باريس وقتئذ ترسمبو ماريستلي اثنى كان يصرف باسم اريكوسوس . وحل العرس السابع عن اصبح الجمهور الفرنسي . نائب الكوميدي ديلارتي باثر . من انها كتب معلم نفس لنهاية . لاغاليه . ودام الكاردينال مارايس . الذي كان يصف وراء السياسة والثقافة الفرنسية - بدور كبير في تشجيع ورعاية الفرق الايطالية المرتحلة . ومن بين الممثلين الذين تسلمهم برعايته لوكاتيلي ( ١٦١٢ - ١٦٧١ ) وكان قد ابتدع صورة جديدة لارليكينو باسم Trivelino ، وهو نفسه اريكينو الريفى الخشن ، ولكنه اكتسب قدرا من ذكاء ودهاء بريجلا اخيه غير الشقيق في اسرة الكوميديا ديلارتي . وتمتد لوكاتيلي لم يعد اريكينو ذلك القبي الاحقق من برجامو السفلى . لقد شجع نجاح لوكاتيلي الكاردينال مارايس الى ان يستدعى فرقة اخرى من ايطاليا تضم اعظم ممثل العصر . وفي عام ١٦٦٠ بدأ لوكاتيلي ومعه الممثلين الذين دعاهم مارايس في تقديم عروضهم على مسرح Palais Royal والجدير بالذكر ان فرقة موليير كانت تتبادل معهم تقديم عروضها على نفس المسرح . وتخلص اريكينو من سماته المحلية نتيجة لاسفار الطويلة ، وتأثير ثقافة مثالية عليه ، واصبح اريكين Arlequin الذي ، وذلك بمسعى منه دومينيكو بيانكوليلى ، وكان يدعى سونو فرقة اريكينو ، وحين مات لوكاتيلي بعام ١٦٧١ أصبح بيانكوليلى هو اريكينو الفرقة . وتأثر بيانكوليلى بريفيلينو . لقد كان اريكين - الذي كان يلبس ديكه مسددا من القماش - صلب - في حين ان الصورة الجديدة التي ابتدعها لوكاتيلي لارليكينو نرى فيها بريجلا اكثر مما نرى اريكينو ذاته . اما بيانكوليلى فقد قدم مزيجا متوازنا من المهرجين الرحامس . اريكين هو اريكوسوس الذي ما زال يؤدي نفس الاشغال المسرحية التقليدية ويلعب نفس الدور ، ولكن الجديد فيه انه يتصرف بذكاء وجراة بريجلا . لقد حصل مقل بريجلا في جسد اريكينو ، ثم شرع بيانكوليلى في اقراء هذا العقل بذكائه وحكمته وثقافته . كما القى عليه بظلال من حزنه الخاص . لقد أصبح هذا الارليكين ذكيا ويسمو ومحادا كبيرا الا انه لا يحلو من لحنان ضفب بشرى تشد اليه تعاطف المتفرج . لم يعد ذلك الشره الخشن وثقافته بل أصبح ساخرا وقحا زعميا ويعبر عن ذلك عمليا ناظم والحركات الهلوسة . فس بيانكوليلى كان اريكينو صليدا مع واقع حياته ككلاح ايطالي . اما الان فلقد دخل الاسطورة والخيال . تسلس ذلك كان المتفرجون وفاتين ان تحت ذلك القناع الشجع ما يزال ذلك

لاحق من برجامو السفلى . اما الان فقد نجح بيانكوليلى في تغيير هذا التصور لارليكينو لدى المتفرجين . ولقد ادخل عدة تطورات في زيه . فطالت السترة واتسع السروال ، واحاطت بالعنق اهداب ، واتخذت القبع او الرقع الملوثة اشكالا منتظمة - الا انه ترك القناع كما هو وكذلك المنطقة والصفي والقبعة - وهكذا لم يصعد اريكين ذلك الصلوك غير المهندم . وذلك ليتماشى زيه مع ما اكتسبه من ذكاء وتهذيب لم يلقا مع ذلك طابعه التقليدى . واصبح الصوت البعائى سمة لارليكين بعد ذلك بفضل عيب طبيعى في حنجرة بيانكوليلى الذي استغل هذا العيب ليضرب عمقا ضاحكا الى شخصية اريكين . ومع ذلك كان لا بد ان يتكسب اريكين شيئا من الله العرنية ، وقد تحقق له ذلك بفضل ايفارستو جيراردى الذي خلف بيانكوليلى في دور اريكين . . ولعل تعلم اريكين للغة الفرنسية كان طامة كبرى على مسيره في فرنسا ، فلقد تمت العروض المرتحلة الايطالية قرب نهاية القرن السابع عشر بحجة انها منافسة للأخلاق . وفي الحقيقة يصعب التحقق ما اذا كان العصر قد اصبح احسنا بالافضل ام ان هناك شذرا كبيرا في التناقض في القرائن اوقف عروض الكوميديا ديلارتي التي لم تكن تفوق في تحورها واباحتها بعض العروض الفرنسية . باحتجاب لحد اختلات الحرب وانقضى الغداء الفرق الايطالية الى ان دفع من الممثلين الايطاليين لفهم ما سكر او فشره القصة التي قصت ظهر عصر . بعد ذلك الفرقة الايطالية اى كانت تعمل على مسرح Hôtel de Bourgogne ( وكان جيراردى هو اريكينا ) خطاها من السلطات الفرنسية تنصحبها بالتحكم والاعتدال في عروضها التي أصبحت تطلق بالفرنسية ، الا ان الفرقة لم تعمل بهذه النصيحة بل انها أطلقت اسم La Fausse Prude - وهو عنوان رواية ممنوعة في فرنسا بالسلطات لانها تعرض بالحياة الخاصة لنفسه الملك لويس الرابع عشر - حيث طرقت الفرقة هذا العنوان على احد عروضها لاجتذاب الجماهير المحبة للاستطلاع . . وكانت القصة التي قصمت ظهر البعير وطردت الفرقة الايطالية في ١٣ مايو سنة ١٦٩٧ - وهكذا وجد جيراردى نفسه - ومعه صحبه خارج المسرح - انها غربة وحادة لارليكين وهو في قمة تفوجه ومستقبله ، وبعد ان اصبح عمره مائتي عام . وكان قد اعتاد صحبة الملوك والنساء والدارسين والشعراء وبعد ان اكتسب بعض سمات رجال البلاط وذاك معقدا مسطافيا واعتاد صحبة النساء الرشيقات . ومع ذلك فليد اكتسب مع الزمن روحا لا تقهر جعلته يتفادى من اول الطريق مرة اخرى من السوق حيث

من الحوار .. تم ترك المسرح لتدخّل الشخصية الأخرى لتقول ردها على الشخصية الأولى .  
ثم تخرج لتدخل أخرى .. وهكذا .. بل حدث أن  
أريكين قام بجميع أدوار المسرحية بقرده - معتل  
دور الرجل والسيدة .. الخ .. وهكذا لم يخرج  
في القانون الذي حرم عليه تقديم عرض به حوار -  
وهكذا استمر نجاح عرضه .. وها استصدرت  
الكوميدي فرانسيز قانونا يحرس أريكينو تماما -  
بعدم سعي أي إنسان يخرج من حبه لغلاف أوري  
لظوه كوسله لأشخاص جاهل - فضلا عن ذلك  
كان يعمل للمصالح الخاصة لمندوب الكيرة التي  
تعمل كلمات المسرحية واسم الشخصية بأنه  
الكلمات وما إلى ذلك .. بل أحيانا كان يشرك  
الجمهور معه في الشناد الحوار .. وهكذا  
استمرت مقاومة أريكين للكوميدي فرانسيز ..  
فكان يقدم من حين لآخر تعديلات وإبداعات  
أريكينية كوسيلة للاتصال بالجمهور بالرغم من  
أصمت الحق الذي فرض على أريكين وصحبه .

في هذا الاثناء حدثت تغييرات في المجال السياسي أدت الى رجوع الفرق الإيطالية المتحزبة الى باريس في عام ١٧١٦ - فلقد أدرك بعض أوفيس أوليغار الوصي على العرش وقبضه ان سرعان الحداثة قد أفسدت من يقى من المثليين الإيطاليين - عرب - اسلمهم الله - وهكذا -

و بعد ذلك عرفت إيطاليا مرحلة ان سوتت هذه الفرق - حسن مقبول -

و بعد ذلك - عند مثل ريكوبوي نفسه -

و بعد ذلك - في - روماس - والذين -

والذي أصاف الى الشخصية المعقدة -

ومن ثم كان في مقدور أوليكن -

توماسين أن ينتقل من قمة التهريج والاضحاح الى -

الخطات انائية مأساوية - وكان يستخدم لفظة -

في خيط من الإيطالية والفرنسية - وهكذا -

ولدت الكوميديا ديلارتي من جديد - في فرنسا - ومع ذلك فلقد انصرف الجمهور عنها بعد فترة من الحماصة - ولعل من أسباب انصرافه الى أوليكن الحل كان لا يزال يجتذب الجماهير التي من الأسواق - وهنا اضطر ويكوبوني الى الاستعانة بكتاب فرنسيين أمثال « ماروفو » ليكون مسرحيات قبلها الجمهور الفرنسي - وبعد فترة من الزمن -

استعنت الفرق الإيطالية في فرنسا - الكاب الاغاني -

« كارلو جولوني » لينقذها من الهزيمة وانصراف الجمهور عنها - فآختر عليها تغيير جذريا لاسلوبها والوضوعات التي تعرضها - والاعتماد على نصوص مكتوبة مؤلفة - ولكن لم تجدي هذه الاقتراحات -

فلقد تحول الجمهور الفرنسي الى نوع جديد من المسرح - ولم يعقد قبل الكوميديا ديلارتي -

تأليها (نظر الى ساعته ) كت أد أن أليس

٢٣٧) مسرح سيد ذلك في جمع وشر السيارات التي  
Théâtre Italien Gherardi

المسرح « على لسان إحدى شخصياته قائلا : « نكم  
 أحسن بالأسف لأن أمثلي قدقوا عادة الارتجال .  
 وكلم اليوم نفسي على مساهمتي في هذا المجال وهذا  
 لا يعني أنني أميل إلى الاحتفاظ بالخشونة القديمة  
 أو إلى التدخل عن عرض المسرحيات المكتوبة بل كان  
 يمكن أن أقدم عرضا ارتجاليا مرة كل أسبوع مثلا  
 حتى يبقى الممثلون على صلة وثيقة بالصناعة  
 المسرحية الحية ولا تتبدد قريحتهم وخيالهم المبدع  
 ومهارتهم التمثيلية ولا يضعف امتلاكهم لنصائمه  
 مهسية . كما أن الجمهور لا يفقد نلوقه لهذا  
 النوع » . معذرة أيها السادة لهذا الإيجاز القاتل  
 مدى لا نلق إلا بالسر أو السر، معذرة التي بورع  
 في المسرح . . ولكن ماذا أفعل فمدير الفرقة لا  
 يرال يسر في خطبات الاستعفاء من حيدته  
 كما أنني - وبعيد - - - - - مرصد مسجل  
 حنفة اداعيه - معذرة أيها السادة - ولتصرفوا  
 جعيد اوليكينو - والسلام ! ( يتوقف لينادي على  
 فرور من الصالة ) هيا يا رفيقي فانت معي في  
 نفس الحلقة الاداعية ( يختفي الاثنان وهما يغتنيان ،  
 ليتنا نستطيع الارتجال على الأثير الليلة . !

مهورني معكم أيها السادة . . ولكني أرى مدير  
 الفرقة وهو يشير إلى مهلدا . . لا أود أن أقصد  
 وظيفتي . ومن ثم سأنهى العرض بفترة جاءت في  
 الدراسة التي كتبها وحيد النقاش في بروجرام  
 مسرح الجيب : - « وفي النظر نرى أن شخصيات  
 سكاراموش وأليكان قد غزت المسرح الانجليري  
 حتى أن الشاعر « درايدن » يعلن في إحدى قصائده  
 استيلاءه من ذلك ، ويثبته أعضاء الفرق الإيطالية  
 بالكلاب والحمير ، وفي مسرحية مارلو « حياة  
 وموت دكتور فاوست » ظهر شاعر السخس . .  
 . . وفما على الأثر الماسر لفرق الإيطالية . .  
 عمله الممثل الضام في انجرا التي استطاع  
 بعد ذلك أن يصف من يعرفها اتحاده شخصه  
 المهرج Clowns . وبعملية التثبيح سنرى أيضا  
 المسرح الشعبي في الكوميديا الإسبانية ، وأن  
 استمد روحه من الطابع الإسباني المحلي ، وأن  
 ألمانيا قد خلقت شخصياتها الكوميديا الشعبية  
 مثل أوليكينو ومولشيتلا الإيطاليين وجراسوزو  
 الأسباني وبونتي الانجليري على حين يؤكد  
 « جوه » في كتابه « نزوع فيلهلم مايبستر إلى





مأساة في فصل واحد

# اسكوريال

بقلم الكاتب البلجيكي  
ميشيل دي جيلدرود  
مترجمة وقدمت:  
دكتور نهيم عطيه

ولم نزل ميشيل دي جيلدرود ، داره منذ عام ١٩٢٩ سبب بوبات حادة من الربو المزمن ، أغلق باب نفسه ، والتي بنفسه - كما فعل المصور - في عالمه من حيث هو سيستم حروبا من قبله - في عالمه من حيث هو - وسعرا به كسر واقعته من اعاليه - كسر نفسه ، - حذ - نفسه في مكسبه ناسيه والمراثين والمانيكاتات الخشبية ، التي تذكره بان للحداثه أيضا حياتها وذاتيتها ومواقفها الخاصة ومفوليهها . وبان الانسان دمية ضمن الدمي ، لا تتبين من الذي يجعله خيوطها ، ولا مفزى الرواية التي تلعبها ، وتذكره كذلك بان العبث والعدم بالمصاد ، وان الموت يلصق انفسه الكريه بزجاج المائدة .

## العالم غير المنظور

يقول جيلدرود :  
« اكتشفت عالم الأشكال قبل أن أكتشف عالم المعاني » .  
ولهذا فهو يركز اهتماما كبيرا على المظاهر المحسوسة في مسرحياته ، وعلى كل ما ليس حوارا متفقا في ذلك مع رفاته ككتاب مسرح الظليمة المعاصرين . ويتلاعب جيلدرود في مسرحياته بكل حواسنا عن طريق استخدام الظلال والتسوير وبالألوان والأصوات والأنغام ، بل والروائح التي نحاول أن نبرها في حياتنا - بهدف من كل ذلك أن نحذب الى عالم غريب نرى فيه مسوكا ومهرجين وسحرة وعرافات ومشعوذين وأثرياء وهرجاء وذوي

الكاتب البلجيكي ذو الأصل  
الفلاندرى ميشيل دي جيلدرود  
( ١٨٩٨ - ١٩٦٣ ) بحريه  
كاتب المسرح المطلقة ، واستقى  
الإلهاماته حيثما وجدها ، فاستعان بعرض السيرك  
والأراجوز والموالد والحانات والمراقص ، وإذا قدر  
لبعض مسرحياته أن قدمت على خشبة المسرح ، يبدو  
أمر عرضي ما كان يعنيه كثيرا ، ولم يكن يتقيد  
بمطالب الأخراج المسرحي فكتبت مسرحية « السير  
هالوين » التي تقسم بالتتابع والتغير السريع في  
مشاهدتها ، متأثرا بالنزعات التعبيرية والسردالية.  
لكنه كتب أيضا مسرحيات لها من التركيز والتماسك  
ما نراه في القصيرة « اسكوريال » .



« على الحروح ميا • وكثير من أعماله مشعل  
« العجاني وأغارس الغريب وأسميه الرحمة »  
« مستوحاة من لوحات سلفه » « بيتير ووجيل »  
« والأفمنة » « وستيندية » « مستوحاة من لوحات معاصره »  
« جيمس أسور » « الذي يتشابه فيه تشابها عميقا  
« وفن مواطنه جيرالدو في ثلاث سمات على الأخص :  
« انعام » « القصة » « والفنك الأسامي »

القضاء

وفي مسرحية « موت الدكتور فاوست » التي يدور أحداثها بين الدكتور فاوست وعمله يقوم بدوره بصرح فاوست : « ان احيا معناه ان اخون نفسي لانى شخص اسمى منى » . وتتجلى بهزة الفظالم « به يقول : كونوا بالنهار ما يحلو لكم ان تنظروا الى وجه الليل صيروا بشرا ، فان حكمتنا تنظروا الى الامم الطلقات »

بأسلوبه المأساوي التهرجي في كثير من أحيائه مثل « ثلاثة مثقلين ومأساة » « بادي الكذابين » ، وذلك دون تعدى من الحقيقة أو الوهم ، اكتفاء بكتاب من الأسرار لا هناك

http://www.dagstuhl.de

ولما كانت مسرحية « ثلاثة مئة مائة » واحدة « قدور  
بيته المسرح فقد رزها النقاد من أعمال الكاتب  
الإيطالي لويجي بوناريللو « على أن جيلوردو  
أدرك أنه لم يقرأ أعمال هذا الأخير واما بشأنها قط .  
ولا شك أن إنيك جيلوردو المصيق بأن « ما من أحد  
منناكم من حقيقته » وبناتنا « حقائقنا بالانفصال  
من كل جانب » يقف للاقتناع بأصالة ظاهرة الحياة  
في المسرح « والمسرح في الحياة » المنتشرة في أعماله  
الدرامية .

## التغلق الانساني

ويشود التساؤل عن مصدر ذلك الإحساس الدفين  
بالتقوى والرهق في أغلب مسرحيات جيلزود ، ولعل  
مرد ذلك الإحساس أن تلك المسرحيات مسرحيات  
أخلاقية وإن كانت لا تعالج ولا تبش ولا تنصح ، ولا  
تحللي دروسا سافرة في الأخلاق ، بل تكتفي بكشف  
التناقض بين ضواؤ القلب البشري وحماقاته ، وما هو  
جيلزود يقول في مسرحيته « آخر من العرش »

عن حقيقتي . كنت انسانا شقيا ، وقد كشفت لي عن ذلك ، لكن ما كنت أريد ان اكتشف شيئا ، لا ان

عاهات وشعاعدين ، وهم يؤدون أدوارهم بشكل  
تبرعهم وما سواي في الوقت ذاته .

وعرض لنا جيلدرود في مسرحه عالمًا مبرقشة  
صاحبًا لا يهدأ له قرار غير أوجه شامسة من الحجاب  
والموخير الدنسة والملحاح والأدوية والقصور التي  
عابت عنها شمس الحب والطهارة وبطل عبيته من  
حلل تلك اللوحة نفور مصورها حين المردود من  
أسقطت الكلاميه واجانه باقي العالم في المنفور  
عالم موجود ، لكنه لا يمكن أن ينجلي - على الأقل  
على خشبة المسرح - إلا من خلال المثلثي .

الشماعة والخطأ اللذان

كثيراً ما يحدث في المرحلات الجغرافية الحديثة أن يفسد البناء المرامي نتيجة الاهتمام الشديد بالترعة الشبرية ، ذلك أنه إذا كان المرحر وثيق الصلة بالشعر ، فهو لا يقوم وحياً بالشعر وحده ، ولا يتعزى مسرح جيلددود لهذا القطر المدمر ، إذ يكمن وراء مسرح السيرياتي جوهر الدراما ، ذاتها ، فجيددود صاحب حسن مذهب في اكتشاف الصراع الإنساني الكامن خلف طواش الوجود وسطوح الحياة وأعمال التاريخ وطون الحكايات والأساطير الشعبية وحيثما يدور الجبل ساكناً هادئاً ، يكتشف جيلددود البركان النائم في أعماقه .



وَأَمَّ يَكُنْ جِيلُ رُودٍ مِثْلَ الْإِنْبِطَاجِيِّ وَمِنْ تِلْكَ  
مِنْ مَقْصُورِي عَصْرِهِ وَعَصْرُنَا ، يَرُونَ الْأَشْيَاءَ سَابِغَةً  
فِي أَضْوَاءِ الشَّمْسِ ، بَلْ كَانَتْ مِثْلَ سِلْقَةٍ وَمَوْصَلَةٍ  
لِأَعْصَمٍ " رَمَزَاتٍ " بَرَى الْوُجُودَ صِلَالًا يُصْغَقُ

يختلف على بقع من النور .  
لقد نظر جيلنرود ، هذا الرومانتيكي الحديث ،  
إلى القرن العشرين بمنظار العصر الوسيط وعصر  
النهضة ، وقال : « على كتفى سلاك ، وفي جيبي  
شيطان » والجزء الأكبر من مسرحه يقوم على هذا  
التضاد ، وهو في ذلك ورث الروح «الفالانريّة»

نصخبها ومشاعياتها وسويتها على ماتيسدو في  
الظلم المهرجانات والتجمعات الصاخبة الهيمية التي  
فلذتها لوحات مواطنه وسلفه « يتير بروجيل » ،  
ومر كذلك ورث الرؤى الشيطنانية الناضجة للذباب  
والهلع التي نقلها الفيلسوف ومواطنه أيضا  
« ميروتيوس بوخ » وورث ذلك المزاج التفتسي  
الذي جاء به الاسيان الغزاة الى الاراضي الواطئة في  
الغروب امم افولتهم .

ولقد تشبث جيل درود بروح بلاده وفنها وتاريخه حتى صار الأمر بالنسبة له فكرة متسلطة لا فده

ويعبر عن النجاسة من الجبروت الإنساني، ذلك الجبروت الذي يصعب إلهاءه بنار الله، لذلك يصعب إلهاء الروح الإنسانية بالله تعالى، على الأحياء بانتصار الجبروت على لصعته انصاراً يبدو في لحظة الانتصار أنه انتصار دائم، لكنه في الواقع انتصار واه سرعان ما يتبدد ليبقى في الرماد المعبري الصعب الذي يهانه له

ويمكن أن نلخص المفزى الاخلاقى لسرحيه  
« اسكوربال » فى أنه حيث لا سود الا الفضلاء  
واكراميه تستجبل الحياه سلسله من المخالفة  
والربا وطوفانا من الدماء والاشلاء.

القسم •

وتصعد الى ادعاسا « مدرسة المهرجي » صورة  
مهرج الاسكوريال . لقد اصبح « فولبال » صاحب  
مدرسة لتعريب المهرجي اقامها بين اطفال احد الاديرة  
ويجمع فولبال تلاميذه قبيل تخرجهم ليقدم لهم  
فصلته الاخوة يقول عم

« ان السر وراء فتننا ، وراء الفن ، وراء الفن العظيم ، وراء كل فن يريد البقاء هو القسوة » .  
على ان هذه المصيحة ليست بالامر الجديد على المهرجين الضخار الذين يملأون جنبات المدرسة فيهم يعرفونها يعرفونهم .

آتيت من شيء . وهل كشف المسرح عن شيء أو  
أبان امرء ، أيا كان هذا الامر ، منذ أن أقبل الناس  
على الوعد والإرشاد ؟ »

ان جيلودود لا يهتم بأن يتلقى ، أو أن يفتح ، أو  
أن يقدم اجابات محددة ، أو يلقى نصائح ناجحة ،  
بل يكتفى ، في أكثر الأحيان ، بأن يعانق انبهاره  
ودعشته من بداخل نخير والشر في حياة البشر ،  
بعين يكون من الأجل أن يكتفى بالتسجيل بدلا  
من التمييز والتحليل ، ويقول جيلودود في عهد  
الصدود على لسان أحد اعطاله

« يا من تبحثون عن مفتاح السر هل نسيتم ان  
السر ليس له ابواب ؟ »

ويكشف جيلدرو في مسرحيته «دو جوان» أن مأساة أحلامه خطيرة، مأساة المرء الذي لا يريد أن يكون ذاته قط، ويسعى إلى اختيار شخصية تعطينه يدخل في قلبها ويحبس أنه يحيا من خلالها. وعندما يلبس بطل المسرحية قناع دون جوان ليدون «عندما أحيا» يكشف أن المرأة المشتهية ليست سوى عوز عفيفا شيطانا. وعندما يهرب ينمقه عوز عري، ريمى راجعاً عنه دون جوان الأنا.

عصيرة عندما يزوج ايسل  
منفق - صا بالسير والى  
الامر - اعادة تلاءمة

وفي مخرجه ، استأجر من حبه - ي  
أهوال الفرار عن الجميع ، استأجر من حبه - ي  
العواقب ، وكأنه يدعو صمتا إلى الصمت - ي  
الفرار - ي من الصمت - ي

وهذه المسرحية نموذج طيب من استود خيلفردو  
النهريني . وتصور أحداثها في مدينة من مدن أوروبا  
في اليوم التالي للحرب وصمت أوزارها وفي اليوم  
التالي لحرب تشب إيرانها . والاعمال - باتتاجلر -  
فيلسوف قرآن ان يعرض في الحياة معرجا - فاص -  
يدين من كل ما يدور حوله في المجتمع ، فيختار عبارة  
« باله من يوم جميل » يستخدمها « الكاشيه »  
يردده مخفيا وراءه سلبية . وعدم أكثره ياخوانه  
ليشر ومصاصتهم . لكنه نكاد يجد نفسه  
من جراه هذه العبارة ، التي لكافة تسمى شيئا ، قد  
أصبح السبب في اندلاع ثورة كال رحاها قسدا  
تغذوا هذه العبارة بطها إشارة لبيد ، نورهم ،  
هكذا يجد الفيلسوف الانضالي نفسه وسط جموع  
الفايزين الذين يتلقون حوله ، ويمضي يقوم بدوره  
في نورهم ، بتصرفاته وعباراته غير المقصودة ، دون  
أن يعرف حقيقة ما يدور حوله . لكنه في النهاية  
يقع في الشرك ويحكم الموت ويساق إلى الأعدام  
دون أن يفهم ما سبب كل ذلك .

وقى مسرحيه « أسكوريال » عندما يقتل الملك  
مرجه يعرض أمام الناس جسداً دمهياً عطفاً بحجب





الموشاة بالسبعارات في هذا العصر ، اننا نتمشى على  
خبت الموتى هنا ، يفوح المكان بالثناثة ، امت تحب  
الموت وزناجته ومراسمه الفخمة ، ايها الراهب  
النبت ذلك الهيكل العظمي الهائل الذي يطاردني  
متخفيا في مسوح الرهبان ؟ ( يزبح قلنسوة الراهب ،  
ليبدو وجهه شحبا وعيناه خريصتا مطفئتا  
لمسح الملك اكثر هدوءا ) امض الى علك ، لا يرد

1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023, 2024, 2025, 2026, 2027, 2028, 2029, 2030, 2031, 2032, 2033, 2034, 2035, 2036, 2037, 2038, 2039, 2040, 2041, 2042, 2043, 2044, 2045, 2046, 2047, 2048, 2049, 2050, 2051, 2052, 2053, 2054, 2055, 2056, 2057, 2058, 2059, 2060, 2061, 2062, 2063, 2064, 2065, 2066, 2067, 2068, 2069, 2070, 2071, 2072, 2073, 2074, 2075, 2076, 2077, 2078, 2079, 2080, 2081, 2082, 2083, 2084, 2085, 2086, 2087, 2088, 2089, 2090, 2091, 2092, 2093, 2094, 2095, 2096, 2097, 2098, 2099, 2100, 2101, 2102, 2103, 2104, 2105, 2106, 2107, 2108, 2109, 2110, 2111, 2112, 2113, 2114, 2115, 2116, 2117, 2118, 2119, 2120, 2121, 2122, 2123, 2124, 2125, 2126, 2127, 2128, 2129, 2130, 2131, 2132, 2133, 2134, 2135, 2136, 2137, 2138, 2139, 2140, 2141, 2142, 2143, 2144, 2145, 2146, 2147, 2148, 2149, 2150, 2151, 2152, 2153, 2154, 2155, 2156, 2157, 2158, 2159, 2160, 2161, 2162, 2163, 2164, 2165, 2166, 2167, 2168, 2169, 2170, 2171, 2172, 2173, 2174, 2175, 2176, 2177, 2178, 2179, 2180, 2181, 2182, 2183, 2184, 2185, 2186, 2187, 2188, 2189, 2190, 2191, 2192, 2193, 2194, 2195, 2196, 2197, 2198, 2199, 2200, 2201, 2202, 2203, 2204, 2205, 2206, 2207, 2208, 2209, 2210, 2211, 2212, 2213, 2214, 2215, 2216, 2217, 2218, 2219, 2220, 2221, 2222, 2223, 2224, 2225, 2226, 2227, 2228, 2229, 2230, 2231, 2232, 2233, 2234, 2235, 2236, 2237, 2238, 2239, 2240, 2241, 2242, 2243, 2244, 2245, 2246, 2247, 2248, 2249, 2250, 2251, 2252, 2253, 2254, 2255, 2256, 2257, 2258, 2259, 2260, 2261, 2262, 2263, 2264, 2265, 2266, 2267, 2268, 2269, 2270, 2271, 2272, 2273, 2274, 2275, 2276, 2277, 2278, 2279, 2280, 2281, 2282, 2283, 2284, 2285, 2286, 2287, 2288, 2289, 2290, 2291, 2292, 2293, 2294, 2295, 2296, 2297, 2298, 2299, 2300, 2301, 2302, 2303, 2304, 2305, 2306, 2307, 2308, 2309, 2310, 2311, 2312, 2313, 2314, 2315, 2316, 2317, 2318, 2319, 2320, 2321, 2322, 2323, 2324, 2325, 2326, 2327, 2328, 2329, 2330, 2331, 2332, 2333, 2334, 2335, 2336, 2337, 2338, 2339, 2340, 2341, 2342, 2343, 2344, 2345, 2346, 2347, 2348, 2349, 2350, 2351, 2352, 2353, 2354, 2355, 2356, 2357, 2358, 2359, 2360, 2361, 2362, 2363, 2364, 2365, 2366, 2367, 2368, 2369, 2370, 2371, 2372, 2373, 2374, 2375, 2376, 2377, 2378, 2379, 2380, 2381, 2382, 2383, 2384, 2385, 2386, 2387, 2388, 2389, 2390, 2391, 2392, 2393, 2394, 2395, 2396, 2397, 2398, 2399, 2400, 2401, 2402, 2403, 2404, 2405, 2406, 2407, 2408, 2409, 2410, 2411, 2412, 2413, 2414, 2415, 2416, 2417, 2418, 2419, 2420, 2421, 2422, 2423, 2424, 2425, 2426, 2427, 2428, 2429, 2430, 2431, 2432, 2433, 2434, 2435, 2436, 2437, 2438, 2439, 2440, 2441, 2442, 2443, 2444, 2445, 2446, 2447, 2448, 2449, 2450, 2451, 2452, 2453, 2454, 2455, 2456, 2457, 2458, 2459, 2460, 2461, 2462, 2463, 2464, 2465, 2466, 2467, 2468, 2469, 2470, 2471, 2472, 2473, 2474, 2475, 2476, 2477, 2478, 2479, 2480, 2481, 2482, 2483, 2484, 2485, 2486, 2487, 2488, 2489, 2490, 2491, 2492, 2493, 2494, 2495, 2496, 2497, 2498, 2499, 2500, 2501, 2502, 2503, 2504, 2505, 2506, 2507, 2508, 2509, 2510, 2511, 2512, 2513, 2514, 2515, 2516, 2517, 2518, 2519, 2520, 2521, 2522, 2523, 2524, 2525, 2526, 2527, 2528, 2529, 2530, 2531, 2532, 2533, 2534, 2535, 2536, 2537, 2538, 2539, 2540, 2541, 2542, 2543, 2544, 2545, 2546, 2547, 2548, 2549, 2550, 2551, 2552, 2553, 2554, 2555, 2556, 2557, 2558, 2559, 2560, 2561, 2562, 2563, 2564, 2565, 2566, 2567, 2568, 2569, 2570, 2571, 2572, 2573, 2574, 2575, 2576, 2577, 2578, 2579, 2580, 2581, 2582, 2583, 2584, 2585, 2586, 2587, 2588, 2589, 2590, 2591, 2592, 2593, 2594, 2595, 2596, 2597, 2598, 2599, 2600, 2601, 2602, 2603, 2604, 2605, 2606, 2607, 2608, 2609, 2610, 2611, 2612, 2613, 2614, 2615, 2616, 2617, 2618, 2619, 2620, 2621, 2622, 2623, 2624, 2625, 2626, 2627, 2628, 2629, 2630, 2631, 2632, 2633, 2634, 2635, 2636, 2637, 2638, 2639, 2640, 2641, 2642, 2643, 2644, 2645, 2646, 2647, 2648, 2649, 2650, 2651, 2652, 2653, 2654, 2655, 2656, 2657, 2658, 2659, 2660, 2661, 2662, 2663, 2664, 2665, 2666, 2667, 2668, 2669, 2670, 2671, 2672, 2673, 2674, 2675, 2676, 2677, 2678, 2679, 2680, 26

TIME

16. 2011. 11

الملك مزيدا من الصخب ، هذا امر ! ( يخرج الراهب

متراجعا الى الوراء كرجل الى • يتجول املك محدث  
( نفسه ) • احرام • • • • • كلاب • • • الموت • • •

تايوس .. الموت .. أجراس .. كلاب ..

على أبراج الأجراس ترفرف أعلام الكابوس... الكلاب  
تعض لأجراس... أبواب مدسوسة في... (تعبيرات)

متقطعة ) اصنعوا قايوتا من الابدوس ، ابدعوا اضرحة

الجنائز ، امضوا في المناجات ، وزعوا على المتعلمين

أقنعه ومناديل ، ابدلوا قصارى جهدكم ، وبسرعة

كانت النساء لا يمتن كل ساعة ، ويلقى بهن على

كوام السباح أو في قماثن اجير بلا جليه ، هيه ! لا

لديه الكفاية. لا بد أن يعلمني أحد الممثلين كيف أفعل

ذلك ، أين فرقتي التمثيلية ؟ عندما يخرج الملك

يُصَلِّتُ النَّبِيُّ عَلَى النَّاسِ لَأَنَّهُمْ لَا يَخْتَارُونَ لَهُمْ نَبِيًّا

121



حواله الرعاغ ، يملقوه ويحدثوه . ونمر هواكيم  
امامه . ويهللون له ، ويصيح الملك الخضر عسا  
وينتمخ بانبجه والنجد السباطل . وعبدما يفتنه في  
'سنيه مصيره ' . ( يقف نحو الملك ) ينزعون تاجه  
ويلقون به ارضا . ( ينترع اناج عن راس الملك ،  
ويلقى به فيندحرج على الدرجات ) ويأخذون منه  
صوجانه ( يخطف الصوجان من يد الملك ) ليصموا  
منه من جديد لرجل الذي كان عليه من قبيل ' .  
( يتراجع ) كم فعلت لك الآن ' . ( بلهجه مصسوه )  
هل بفهم ؟ لست الآن سوى رجل عادى ، ولما له من  
رجل قبيح ! ( بحركه سريه يخفي قلنسوة المهرج  
من على راسه وينزع حشيشيته من حزامه ، ويصيح  
مصغرا ) وأنا مثلك ، قد عدت مجرد انسان . وفيحي  
يعاد قبيحك . ( يصمك في مراءة ) هل تفهم على  
الاول اللعبة انتى أعرضها ؟ لنت أعدها منذ امد  
طويل ، فهل تستجيبك ؟ تستجيبك تلك الصبحه  
العلاميكه الرائعه انتى تمسقها ، سارايك اما وانت  
تفهم بشكل لا مثيل له كم يصحكون فى أقببتك .  
( تنبسط راحته وتخرج اصابعه ) تصمك أسنان  
الملك . يبدو . فوليال . كما لو كان قد فقد رعيه .  
واقترصت الحاة على يديه اللتين تتحركان بكل قوه .  
في انبض بحر عنق الملك ، الذى هوى على عرشه  
رعا على ركبنيه ، فاغر الفم ، يريد أن يصيح لكن  
يصرخه لا تخرج من حلقه . وتحيط يد المهرج بعنق  
الملك ، واذا بهم بأن يطلقي صرخه تخرج من فمه  
عند صبحه . ( تضيق هذه الصبحه المهرج الى  
الملك ) ( يذبح ) بينما تطل يدها مشدودتين  
من العرش مبتعد عن

الملك ( لائنا ) : كانت مهزله محكمه ، مهزله  
جيده ! دعى اصمحك لاه شديقي اديتها باتان  
حقا . وكم كنت بارعا في تصويرك للكراميه ، ان  
دعشتي لمطيمه ! لم الحظ بديك من قبل قط !  
يا لهما من يدين مذهلتين ! عندما تصير مغرط اقباء  
ساعيتك جلدا ، ما لم تكن قد اعدمت قبل ذلك  
الوقت . ( ينزل بضغ درجات ويصيح في الهواء )  
ايها الصديق القديم ، هذه الاعايب دينيه . ( بصراعه )  
ما هذا ، اينها اليقه ؟  
فوليال ( يتوب الى الحقيقه ) . مولاي ، هلا طلبت  
الجلاد ؟



الملك : لم يحن الوقت بعد !  
( يصمك فوليال من كنفه ) كم كانت مزحك  
مبهمة ، وكم اذبالهام ا كنت ضجرا ، لكلك  
سليبتى على اى حال . هانذا في النهايه قد صحكت.

فوليال : انتظر اوارمك .  
الملك : اقول .

( يرل فوليال الدرجات بخطوات متعاقله ، ثم  
يجهار بمتنه )

فوليال : مولاي ؟

الملك ( يجلس على العرش ) . هل تبدأ لعيه نى  
انهايه ؟

فوليال : الرحمة ؟ دعنى اصعد الى عرفتى ؟ اريد  
أن انا .  
الملك : ابقى الملك وحيدا ؟

فوليال : صحيت بمتنى عسرى في تسليتك ،  
وهذا قد بلغ . انتصبتسياه . بخري حامد . مولاي  
حرب النوم من هذا البصر . تمر السبعاء في  
ملوسه متخيمه . هلا أسفقت على المهرج الذى بحاجه  
الى الرقاد ؟

الملك : لم يحن الوقت بعد . علينا ان نتنظر حتى  
يرحل الموت .

فوليال : لا يلىق أن يصمحك بينما الموت يعمل .  
الملك : وماذا لو كان يروق لنا ان نصمك ؟ كنف  
عن الاحزان ا اريد ان أضحك ، وانت تريد ان تنام ؟  
لا بد ان اصمك ا واذا لم تنجح في ادخال السرور  
في نفسي فهناك السوط الذى اجعل به للخدم  
اسمينين وزراه كانوا ، أو مخرجين . الحيل للذى  
سيجعلك تؤدى اكثر الحركات اناره . صمك  
انيسيت في راسك ذره من الصوب ؟ اصمك . والا  
فسلبيت جلادى اذى سديعه . هلا . هلا .  
درب .

فوليال : ارحمة ؟

الملك ( واقفا ) : ماذا يبقى لواله صبح مهرجين  
مكتشيا غير قادر على ان يطرد نغماس من جفيه ؟  
وماذا يمينك انت لو كانت الملكة تلمع اصابها  
الاخيره ، وكان الموت يؤدى مهمته ؟ قد يصحب المراء  
ابها روجتك أو اينتك ، تلك الراجله الى مملكه  
الديدان . ( يفضب ) مهزله . ابتكر ا . مهزله من  
بصمك . اسكر شمتا .



فوليال ( ناهضا ) : مهزله ، عبيقه وقصيره ،  
آخر ما احس انى قادر عليه . . . مشترك في اداها ،  
يامولاي . ( يحس جمهورا يتخيل وجوده ويبدأ  
منبلا صامتا يقدم به الملك ثم يقدم نفسه . يدور  
بعد ذلك على قدم واحده ويقفز على الدرجات ) في  
يلدى ، أثناء الصياح الكبير ، يختار أحد السذج  
ويكسى ياسماك زاهيسه الألوان ، ويزود بشدج  
وصوريلان ، وينصب ملكا ! ملكا يحتفون به ويقودونه  
الى عرش خيالي . يعطونه بكل تبجيل ، ويتجمع

والمستغرقت في ضحك انبعث من أعماقي ، وعاد إلى حسن المزاج ...

**فولبال** ( متمتعا ) : هذا المكان من الصمب أن يهيم .

**الملك** : من الجلي أنك لمست في أيامك الموفعة !  
( يتخبط فولبال في بطنه ) لم تعرف كيف يحسم ملهاتك كما يجب . هيه ... لأن عليك أما أن تلتفتني لكنك لم تكن ارجل الذي توسمت . وأما أن تضي في ملهاتك بكك لم تكن الفئان الذي اعتقدت لا يضحك فمسحكه مكتومه ) أقهم في المنلسين والمهرجين ، وإن بهم كل مودة ! في روح مهرج ، هذا المشاء بايدات . ماذا لو ملتنا ؟ سيغون الأمر سبلا طاملا أصبح كل منا رجلا عاديا وإذا أردنا أن نكون أكثر من ذلك لما احتجنا إلا إلى بعض الكماليات ، رجلا عاديان ، ليس ذلك ما كنت تفكر فيه ؟ كنت أنا ملكا ، وأنت مسخا ، وما قد أصبحنا مجرد رجلين ! أجن فرجا بالفكرة لكن وجهك أنت أيها المسخ ، يصبر عن الإشمال والصيق والياس - تلك الشاعرة التي كان يجب أن تبدو على وجهي أنا لكنها لن تبدو رغم كل جهودي ! ودمايتك أيضا شيء ملكي ، ملكي حقا . لنبدأ التمثيل ، إذن ...

( يتناول التاج بسرعة ويضعه على رأس المهرج . وبعد الضلوعين وروح في ويلفي بها كغني فولبال ، الذي لا ... فيجتمع على الملك باستحياء )

**فولبال** : خدعه !

**الملك** : ملهات !

( يتراجع ويتفحص المهرج مجاملا ) يا له من ملك ! يا له من ملك جدير بمحاسن التفتيش ! المهرلة تمضي ! أصبح ألى عرشك أيها القرد المتوج ! ...

( بينما يصعد فولبال الدرجات بصعوبة وقد بدا عليه أنه ناله نجاح التاج والصلوبان ) يضع الملك على رأسه قلنسوة المهرج ، ويتناول شخصيته ، وعندما يصل « فولبال » إلى الممرش يغمض فيه ويتأمل في ذلول عميق تصرفات الملك عند أسفل السلم )

**فولبال** : مولاي ؟

**الملك** : ( يحنني ساخرا ) : مولاي أريد إيمانياتي أن أبدا أحزانك . الملكة توت ما باعتباري مهرجا مخلصا سابقم توبيعات على هذا الموضوع : الملكة المسكودة ... عدا أسحر منها ' أس من مسمومي أن أحرر على احد : مسحد منك أخرى بدل من الملكة الميتة ادعني أصحك ! أن سروري لتعليم ! ألم أولد مهرجا ، يا مولاي ؟ أني بطبعي مارجن ، لئيم ،

مخادع ، وأشبه النساء في كل ذلك ، وما كانت الملكة في حاجة إلى أكثر من نظرة حتى تتبين تفاهي وتولييني احتذاءها ! تمصمت زوحي وجسدي ، وزات أني لست سوى مهرج رافل في ثيابي الفاخرة . وحتى أن كنت تصرفت تصرف المسكوك ما كانت سنخدع في . صدقي ، يا مولاي فعلت كل شيء لاعوانها - هجرت كل الإيبي المسحكة - لكن بلا طائل . ( يأخذ في التبختر ) لكن هل يقص مهرج عن حياته ؟ أنه يرقص ! أنا أرقص الموت ! أرقص لحلاص ! أرقص لطقوس الجمازة المهيبه ، ولإلقاء تلك الدمية من الشمع المسفحة بالظور - لاقائها إلى اعلم - أنزلوها بسرعة إلى كهف الأصرحة تحت سيل من قطرات الماء المقدس ! لا أخشي شيهما . ( يشرع في التبختر من جديد ) لا تدعش إذ قراني أرقص - أس أرقص كارمل ، ككشي عبيد الفصح ، كجن أسطوري . ( يتوقف ثم يردد في الدراجات وقد أنهكه التعب ) هل تمجيك مناجاتي ، يا مولاي ؟

**فولبال** : أيها المجدف ! أن أني توت انفساة جميلة طاهرة نقيه ، أنها توت من الصمت ، وظلمات هذا العصر حيث للموانط عيسون ، وكل قاعات الإجمالات بغض شراكا وأدوات للتضيق . انها توت سته بلا رعية ، في ملكه ملطخة بالدماء ، يسودها الحزن . المحققون . أقول لك الحق أن الموت محقق . ما نصبت بدمعه . وقد سس ... أنه لا يجوز بعيدا عن هذه الأماكن ...

**فولبال** : يا مولاي ! أمن الحكمة الكلام بهذه العربة ؟ الملكة لؤظه الذي باستطاعته أن يجاهر بمنزل هذه الأحاديث ، دون أن يتعرض لأن يكره بآله التعذيب على ابتلاع كل الكلام الذي خرج من حلقه ؟

**فولبال** ( الذي لم يسمع ما قيل ) : اسكت ، أيها المهرج ! أني أعرف حتى أحط الإيبيك البديته . أنت مهاش للأعراض ، مولع بالفذرات ، مغرم بالسوخ والمشعوزين ، الذين يتنذرون برؤيته اللحم المحترق وثقرة البيقات . خطاياك يدى لها جبين رجل الدين . وإذا كان الله لم يزهق روحك بعد فلا بد يضر لك نهاية مثل نهاية هيرودس أو أسوا منها .

**الملك** : مولاي ، لا تكن متعسبا معي ! ليست مهنتي جد ثيلة . مهنتي أن أرحم . هل يمكن أن أعرف ، أنا أمدى عن حابة الإنسانية ماذا يمكن أن يكون الحب ، وآلام الآخرين ؟ . ما من شك أني قاسمت بدوري من هذا الاحتقار : هذا الاحتقار ... وحس والبر ... ( في صوت خفيض ) أعرف أنك - رحي الذي فهمتها ، تلك المرأة غير المفهومة - كانت تخصصك بنظرات ليست كذلك النظرات التي كانت

157

رسائل جماعية

رمون فرنیس

عنري بوبه (جامعة القاهرة)

أطبي فام ( جامعة الإسكندرية )

مدرس خواتمه ( جامعة عين شمس )

[illegible]

يؤيد هذا الحاحا بالدراسات الأكاديمية عن  
تعد رسالة من الخلق المسرحي عند فيكتور  
هيجو . ١٨١٦ - ١٨٢٣ . في أعماله المذكورة  
سماحية أحمد أسعد بعد أربع سنوات طوال من الجهد  
والثبيرة ، أصافه يستعدي استعدادها بكتير اطر  
المعمل الجامع المتار .

مؤلفه الرسالة :

مر من هذا المقال ، اذا كان لابد من تبريره ، يرجع  
 من المقم الاول الى القيمة الدخيه المؤلفه هذه الرساله  
 من حسن الحظ ، ومما يدعو الى الطمأنينه ان  
 اقسام الادب واللغة العربيه في جامعات الدوله  
 والاكاديميه وعين شمس ، تفدى السبلاد من وقت  
 لآخر ، بمعارض لامعنه بل موهوبه بصفه استثنائيه  
 الدراسه الاداب الانجليزيه ، ويمكن للدكتور ساميه احمد  
 اسعد ان تفتح ، نفسها لاجلها كانت من اول اعادها  
 العالي لآخره في مستوى ما كان ينتظره منها  
 استبانتها ، ثم زلاؤها وزميلاتها من المعسر  
 والمؤسرين ، فيعد حصولها الى الليسانس باعتبار  
 على المستشرقين بغيره من مقال رساله رقم ٣١٠

فن الخلق المسمى رحي عند  
فيكتور هيجو

يسمى المؤرخ الأدبي الذي يسيعر  
بعد بضعة ستمنوات ، منتعما  
بالتأخر الزمني اللازم ،  
تعبير الانتساح الأدبي العربي  
جاء اسمه مع حصة  
١٩٥٠ ، إلا أن يدعش للمكة  
القوائم « البيبلوغرافية »  
هذه ، المانوال ، والاسمه

وهي لعبة ميسورة • ولكن ليس كون الجمهورية العربية المتحدة ضمن البلاد التي يفرس فيها اللون الدرامي نفسه على كل دهن متطلع الى المعرفة ، على سبيل المثال : الخلف ، والبقد ، والتحجج ، ومن حيث عدد





**وفن الخلق المسرحي عند بومارشيه** ، واسم استاذ آخر في السوربون ، اتيين سوروي ، مؤلف ثلاثة أو أربعة أعمال جديرة بالاهتمام في هذا الموضوع .

ودون أن أدخل في التفاصيل ، لأن هذا القصد لا يعتزم استيفاء الموضوع أو حتى الإحاطة به ، أشير إلى أن ما من ناحية عامه أو خاصة تتعلق بمسالم المسرح أو الصالة إلا وبحثتها : كنه المسرح ، معانيه القريبه والبعيدة ، رسالته ، فنه الشعري ، رمزيته ، موضوعاته ، مختلف الألوان الدرامية التي تتلوح من أكثر القوى أضحاكا إلى أكثر المآسى صدفًا ، العناصر الزمنية والمكانية ، الديكور ، الإخراج ، الإضاءة ، الأزياء ، الماكياج ، مناسخ ورد فعل الجمهور .. لقد تمسكت بمجرده كل هذا ودراسته وتعميقه حتى لا تخاطر بالحدوث عنه سطحيًا ، عند دراستها لمسرح فيكتور هيجو .

أتحدث بالحاح عن هذه الناحية من منهج البحث لأنها واضحة في « بيبلوغرافية » الرسالة ، حيث نلصقها بطريقة محسوسة ، وبنوع خاص في الفقرات العديدة التي تتم بالجدال عن وجودها ولكني ألح في ذلك لسبب آخر أكثر عموميه « فالشيء الذي يصدم عاقل في عدد ليس بالقليل من الرسائل الجامعية هو الشعور بأن أصحابها يفحون أنفسهم في التفاصيل ، ويلتزمون وجبات النظر ، ويعالجون الكليشيه ، ويستعملون لغة علمية خاصة ، في حين أنهم لم يحسنوا فهم في ذلك من قبل ، وما من شيء أفتقر على القارئ من أن يشعوره المؤلف بأن يتخذ بعض المفاهيم التي لم يتقن ادراكها أساسا لكتابته ، وأن هذا السلوك لا مآلوف طبيعي .

غير أن الدكتوروة مسامية - وهذه إحدى قيم الرسالة التي سنتحدث عنها فيما بعد - لم تتناول مسرح فيكتور هيجو بالدراسة والتحليل إلا بعد اطلاعها على الأبحاث الهامة عن هذا الكاتب ، وبحثها من خلال الكتب والمقالات وبفضل تفكيرها الشخصي ، عن الاجابة على المشاكل العديدة التي يثيرها المسرح من الناحيتين الأدبية والفنية .

بعد حصولها على هذه المعلومات ، تبدأ وتتابع بحث ودراسة مختلف نواحي مسرح فيكتور هيجو في أفضل حالات المنهج الجامعي الذي دلتنا - أو على الأقل نأمل - على صحة تطبيقه حتى الآن .

### مضمون الرسالة :

إن صدي عسوان توماس ميرتون الجيمسلي « **الأحد جزيرة** » لا يقتصر على الوضع الإنساني وعلاقاتنا مع أمثاله من البشر : أنه يعتد إلى مؤلفات كل شاعر وألّ كل رجل يعبر عن نفسه في عمل ما . ومسرح فيكتور هيجو ليس « بجزيرة » : أنه يحتل مكانه

الدراسة الشاملة التي أنتوتها المؤلفه . أما النوع الثالث من هذه المؤلفات فهو يصالح مسرح فيكتور هيجو عامه ، وكان من الممكن أن يشكل ضرا جادا . قضى سنوات طوال ( تجاوزت في بعض الحالات الستين ) على نشر هذه المؤلفات كان يكفي وحده لتبرير دراسة أكثر حداثة ، من شأنها أن تزيد من معرفتنا ليفكتور هيجو الكاتب المسرحي ، إذا أخذت بعين الاعتبار المعاولات السابقة للنشر والايضاح والشرح التي أشرت إليها منذ حين .

كان يعني هذا أن تتيح المؤلفه منذ البدايه لعلها فرصا محدودة للنجاح وبالأكثر للإبتكار . وهنا إبان لها منهجها في البحث امكانيات واهية مثمرة : من ناحية ، بناء دراستها على النقد السيكلوجي (Psychocritique) غير المعروف لسابقها ، ومن ناحية أخرى ، إجراء بحثها في ميدان الخلق المسرحي لا في ميدان التحليل الأدبي التقليدي .

كان عليها إذن أن تألف لا الأعمال الجامعية وغير الجامعية التي تعالج التحليل النفسي وتطبيقه في المجال الأدبي فحسب ، ولكن مبادئ دراسة الخلق المسرحي وطرق تناولها كذلك . وكان هذا مجهودا مزدوجا عسيرا لم يعلها له تكوينها في جامعية القاهرة لاجرتيا . إذ أن معلوماتها في مستوى المرحلة التوجيهية استطاعت بسداد أن تجعلها تألف بعض المبادئ الفلسفية الأولية تنسيبا .

ويشجاعة ، واستعملت الكلمة عن قصد لأنها تميز الموقف جيدا ، خاضت الدكتوروة مسامية قراء مؤلفات عدة لتشارل بودوان و ج وريثوفيه وروس ودراكوليس وجوز و بوليور وراك وفيبيير ، وخاصة جاستون باشلار ، علمتها أن النص الأدبي ليس مجرد سرد لحدث ، أو تصوير طبيعي أو نفسي لكائن حي ، أو وصف لشيء ، أو عرض لفكرة ، أو تحليل لشعور أو احساس أو انطباع ، في لفظة مناسبة وبأسلوب ملائم ، ولكن علمتها أن كل هذه العناصر مجتمعة وكذا الكلام الذي يعبر عنها يمكن أن تحمل معاني أعني يعجز التسلسل الأدبي وحده عن فهمها بل وعن التعبير عنها بوضوح .

شجعت أربعة مؤلفات عامة تطبق هذا المنهج الجذاب مؤلفتها على متابعه جهودها وجعلتها تثبت في الطريق الصعب الذي رسمته لنفسها . أغنى كتاب باشلار عن الشاعر لوتريامون ، ومؤلف ماري بونابرت عن ادجار بو ، وعملي شارل مورون ودولون بارت عن راسين .

وفي ميدان فن الخلق المسرحي بمعنى الكلمة ، استرعى انتباهنا اسمان : اسم الشرف على رسالتها ج . شيرير صاحب **فن الخلق المسرحي الكلاسيكي** ،



جديتها ، متأثرة ببعض « النقاد الميكولوجيين » .  
ولا شك أن نقادنا المسرحيين سوف يستفيدون ،  
حالياً ، من أعمالهم النظر في الطريقة  
التي عرض بها كل من « التحريك الزمنى » و « تجربة  
الوقت » عند فيكتور هيجو .

وتقدم لنا الرسالة شروحات فائقة القيمة عن  
الشخصيات ، ونفسيتها وتدرجها الذي قصرته  
المؤلفة على عالم البطل والبطلة ، وعن طاقة الشخصيات  
الرمزية . وعن مفاصل المواقف والسلوك الصراعى .  
وبعد دراسة أقل تفصيلاً لاستخدام الشاعر للزى  
والكلام واللون والقناع ، تنتقل الى دراسة البناء  
الخارجى للدراما ، أى تقسيمها الى فصول وشاهد  
والى المكان الذى يشغله في تصميم المسرحية كل من  
المونولوج والمقطع ، والأغنية ، والجملة المدورة ،  
والحوار السريع . وتقع د . سامية نصب عينها  
فى هذا الجزء الدسم المدروس بدقة ، الهدف الذى  
ينشئ على كل درسى لفن الخلق المسرحى ان يرمى  
اليه ، الا وهو اثر كل من هذه العناصر على خاتمة  
المسرح .

ولأن الأعمال المسرحية لا يكتمل معناها ولا وجود لها  
بدون الدقيق للكلية الا اذا ملئت ، يتناول الفصل  
الخبر يقع في خمس واربعين صفحة دراسته لمرحلي  
المسرح ، من المبدأ للأخراج ، اعنى ادراج النص في برنامج  
المسرح ، وتوزيع الأدوار ، ودراسة الاخراج في حد  
ذاته ، ودراسة استألف منه من أزياء وديكورات  
والستار وما يفرغ من بروقات وتمثيل .

تلك هي بعض الخواطر ، بين كثير من الخواطر  
التي امتنعت عن ان انفصل بها هذا المصنف ، التي  
أوحى الى بها هذه الرسالة التي تقع فيما يزيد  
على خمسمائة صفحة والتي هي جذيرة باهتنامنا ،  
لا لمواجهتها وتمنتها واصالتها فحسب ، وانما  
لديتها وأناقته أسلوبها كذلك . ان أعمالاً من هذا  
النوع لتشهد على فاعلية تعليم الادب القرنى على  
المستوى الجامعى ، وتطمئن قلوبنا ، من وجهة النظر  
القومية ، على ان هذا الأدب ذاته سينقل الى طلابنا  
بأمانة وحرارة .

كثرة المعلومات ، والاحساس المرحف بما فى  
النصوص ، ودقة الحكم ، والموضوعية العلمية ،  
والضمير الفكرى ، بالاختصاص ما يميز به الباحث  
الحقيقى من نزاهة وشرف ، تلك هي الصفات التى  
أستمد بها د . سامية احمد أسعد فى رسالتها ،  
والتي هي الجزء الحق الصامت لكل من يسهم بكل  
ما أوتى من نزاهة فى ارتقاء الفكر ، أكثر من مرتبة  
الشرف حتى ولو كانت هذه الأخيرة مصحوبة  
بتهانى اللجة .

فى إطار تاريخى ، فالأعمال التى سبقته أو عاصرتها  
تساعد بطريقة فعالة على تحديد معالها ومنهجها .

وقد أثبتت د . سامية أمن منهجها فلم تختص  
أن تخصص ، بعد المقدمة ، قرابة ثلاثين صفحة  
لدراسة المسرح فى فرنسا من ١٨١٥ الى ١٨٤٣ ،  
مستشهدة بالأساس بالمؤلفين والدراما الرومانتيكية  
والذى القاء الضوء هذا الذى يبين من تاريخ الأدب وتاريخ  
الحضارة كذلك ، الى القاء ضوء آخر أقل عمومية .  
بعناية أخرى ، تعين رسالته ، بعد نظرها الى مسرح  
فيكتور هيجو بالنسبة لزمنه ، المكان الذى يشغله  
هذا المسرح فى مجموع مؤلفات الكاتب ، وتعدل  
نظريات الشاعر الدرامية ، وترسم منحني حياته  
ككاتب مسرحى .

لا حاجة بى الى تأكيد ذلك هذا المنهج . ان  
الطريقة كلاسيكية طبعاً ، ولكن كم هم قليلون من  
يلتزمونها ! البعض يتراجع أمام المجهود الذى تتطلبه  
دراسة تهديدية من هذا النوع ، معتقدين خطأ ان  
رسالته ما يقل شمساً اذا ما ذكرت ببعض الوقائع  
التاريخية أو وصفت موضوعياً وجود وتكرار ظاهرة  
ما فى مجموع الخلق الفنى لكاتب ما ، بينما ، فى  
الواقع ، لا يمكن هذه الجزء التحليل لبحث على الا  
بعد اجتياز هذه المرحلة الأولى .

ولأنها فعلت ذلك بآن وفى حدود ما تقتضيه  
د . سامية ، فى الفصول السبعة الأخرى من رسالتها  
من معالجة المشاكل التى تثيرها تحليلاً فيكتور هيجو  
كحقيقة تنتظم وفقاً لبناء داخل يتفهم من خلال  
وخاتمة . ودراستها لهذه المجموعة من العناصر قبل  
النواحي الأخرى للموضوع ، تحيد المؤلفة ، عن عمد  
او عن غير عمد ، عن الخطوط الرئيسية التى اتبعها  
مسيو شيرير فى **فن الخلق المسرحى الكلاسيكى** .  
لأن آقف حكمنا بين الأستاذ وتلميذته ، المهم هو الا  
تصدم حاجتنا الى المنطق فى حالة او فى أخرى .  
أية خطأ ، باستثناء بعض الحالات النادرة ، يمكن  
تبريرها أسهل مما نميل الى اعتقادها .

وتنتقل المؤلفة من البناء الداخلى للدراما الى  
استكمال شكل هذه الأخيرة بدراسة زمان ومكان  
الجزء . وفى حوالى سبعين صفحة من المصنف التى  
لا تخلو من المفاجآت ولا من الإثراء لمن لم يعتد رؤية  
أحد بلعب ، مطمئناً ، بالأمكن **(الجزء ١) والمتعددة**  
**و « الثانية »** ، ويتحرك بحرية مذهلة فى « السجين  
ومشتاقته » ، ويدفعنا بآثره الى الأماكن « المفتوحة »  
و « المظلمة » الى « الداخلى والخارج » .  
الرسالة ، فى ميدان الدراسات عن فيكتور هيجو ،  
المقوم الجامد التى تكون لدينا بالإساليب الأدبية  
البعثة ، والمعانى التى تكشف لنا د . سامية ، عن

# خبر المسرحية

• • الهرم المقلوب • •

« كيف أذن نرسم مستقبل المسرح المصرى ؟

ينبغي أن نقرر على الفور أننا نعى بالمسرح المصرى مسرحا ينظم الجمهورية كلها ، ولا يقتصر على القاهرة وحدها ، كما هو حادث الآن .

إن مسرحا يتركز على القاهرة هو هرم مقلوب ، يستند على رأسه ، بدلا من الاستناد على القاعدة . ومسرح هذا شأنه لا يمكن أن يكتب له بقاء . ولعل هذا هو بعض السر فى أننا عرفنا المسرح حتى الآن على شكل موجات مقطعة ما أن تصل الشاطئ حتى تنحصر عنه .

إن المسرح فى بلادنا لم يمد جذورا ، ولا يمكن أن يفعل ما دنا لا نستطيع فى كل مكان من جمهوريتنا يصلح لأنبائه .

ومعنى هذا أن علينا أن نتجعب قسما الفئ المسرحى الاقليمى حيث نجد بوادر لقيام هذا الفن .

علينا أن نتمهد الفرق المسرحية التى تنشأ الآن فى عواصم المحافظات ، ونبلل لها من العون الفنى والمادى ما يفوق ما نبدله الفرق القاهرة . كل فرق الأقاليم تحتاج أكثر أهمية من فرق العاصمة على هذه الفرق سواء تعتمد فى استنبات الواسع الجديدة لخدمة مسارح الجمهورية كلها بما فيها العاصمة والأقاليم <http://Archivebeta.Sakhr.net.com>

وعليها سوف نبني ، حين نلقى قديما فى إنشاء الفرق ، إلى استخدام هذه الفرق ذاتها فى نشر الوعي القومى والفنى فى قرى مصر وأماكنها النائية . وهى الأماكن التى تشتد حاجتها إلى الفن والفكر ، وإلى ما يستحدثانه فى المواطن من وعى بالنفس ووعى بالوطن والعالم » .

الكلمات السابقة ليست كلمتى . وإنما كلمات الدكتور على الراعى وكيل وزارة الثقافة لشئون المسرح ، وهو لم يقلها منذ زمن بعيد ، وإنما قالها منذ أشهر قليلة . والآن وقد آل إليه الإشراف على كل شئون المسرح فى بلادنا ، لا نجد ما نعتنه به خيرا من ترديد هذه الكلمات السابقة ، لى لا نساها فى زحمة العمل والمشاكل التى لا تنتهى . . . ولكن يضعها نصب عينيه باعتبارها هدفا من أهم الأهداف التى يجب أن يعمل على تحقيقها برغم كل الصعاب والعقبات . . . وأنا لى الانتظار . . . ولن نمل من تذكيره بكلماته بين الحين والآخر حتى يتحقق لنا مسرح اقليمى نأهض يسهم فى نشر الفن الأصيل والوعى السلمى بين أبناء الجمهورية جميعا . . . ولعل معا يساعد على تقريب هذه الفاية أن تتوزع فرقنا المسرحية العديدة على الأقاليم ، وتقدم عروضها هناك ، بدلا من أن تتركز كلها فى العاصمة ، فتصاب بما يشبه النخمة المسرحية ، فى حين نعانى بقية أجزاء الجمهورية من فقر دم مسرحى خبيث • •

• • بحث « وميسس » • •

وفرقه الاسكتلندية المسرحية هى أقدم فرقنا الإقليمية ، وانضجها من ناحية القدرات والاستعدادات الفنية ، فقد استهلت حياتها استهلالا رائعا عام ١٩٦٣ ، ظلت تصف العاصمة تلوح للنساء عليه عدة أسابيع ، وينفى رايت آمال المرسفى مدير المسرح القومى يسأل بين الفصول عن أسماء بعض ممثل الفرقة المحلية ليدعم بهم فرقته المتيدة .

وبعد هذه البداية المشرقة المبشرة ، بدأت فرقة الاسكندرية المسرحية تنعشر ، فتخلت مؤسسة المسرح عن اعانتها وتوجيهها ، وانفرد بالأمر فيها بعض الاداريين ممن لا صلة لهم بالفن أو المسرح ، ومنهم من يتصور أن مقياس النجاح الوحيد هو ايراد التياتل ، ومن ثم بدأت الفرقة تقدم - بعد « جوركي » و « الحكيم » - بعض الفودفيلات المبتذلة ، ثم استعانت بعيسد المنصم مسدبول خبير « الزفرقة » المسرحية ، ويبدو أن أولئك الاداريين لم يرضوا عن المحاولات الجادة التي بذلها نبيل الألفي للارتقاع بمستوى ما تقدمه الفرقة ، فانفقوا مع يوسف وهبي على إعادة تقديم بعض مسرحياته القديمة مثل « عريس من استامبول » و « المهرجان الكبير » ..

ومع احترامنا ليوسف وهبي وجوده الرائدة في فرقة « رمسيس » ، فإنا نعتقد أن ما يصاحب أواخر العشرينات وأوائل الثلاثينات لا يمكن أن يرضينا اليوم في أواسط الستينات بعد كل التطورات الفكرية والفنية التي طرأت على مفاهيمنا ومستوياتنا المسرحية ، وحرمان أن نبذل الطاقات الفنية الممتازة في فرقة الاسكندرية في محاولة بعث الحياة في مخلفات « رمسيس » .. التي لا مكان لها اليوم سوى قاعة محترمة في متحف المسرح المصري .

أرى هل تتدخل مؤسسة المسرح ، فتبشدا محاولاتها لإعادة الهم المقلوب الى وضعه الطبيعي بفرقة الاسكندرية التي أثبتت من قبل تفوقها .. وتدرنها على التطور السريع لاتراء حركتنا المسرحية بكل جديد وأصيل ..

### ● « الحلبي » و « مهرا » ●

النجاح الجماهيري الساحق الذي حققته المسرحيتان الجادتان « سليمان الحلبي » لألفريد فرج ، و « الفتى مهرا » للشاعر عبد الرحمن الشرفاوي ، خير رد يمكن أن يقدم لدعاة الاسفاف والتهريج في المسرح بحجة إرضاء الجماهير وضمان اقتبالها ..

فإن قالوا انهما مسرحيتان تاريخيتان تعالجان قضايا إنسانية وفكرية ، والمسرح لا يمكن أن يقتصر على هذا اللون وحده ، فإني أتصح لهم بمشاهدة مسرحية « الكلمة الثالثة » للكاتب الأنشائي « اليخاندرو كاسونا » في المسرح العالي ، و « خادم سيدتي » للكاتب الإيطالي « كارلو جولدفوني » في مسرح الجيب ، وهما مسرحيتان فكاهيتان قريبتان من « الفارس » ، لم يكف المتفرجون عن الضحك طوال عرضهما ، ومع ذلك فهما يقيمان من التهريج والابتذال و « الزفرقة » ..

وشئ آخر ، فهذه المسرحيات الأربع تضمنت كلها باللغة العربية الفصحى ، ومع ذلك فقد نجحت أكبر النجاح ، ولم الحظ أن الجمهور يتقبل أو يثق أو يعجب من الكلمات المثلثية ، فهل يكفي ذلك الرد على دعاة تعميم العامية في المسرح بحجة أن الجمهور لا يستسيخ الفصحى ؟

### ● « براعم » الجيب ●

وما دنا قد ذكرنا مسرح الجيب ، فلا بد من وقفة نحبي فيها فرقة الجديدة .. فإشياء هذه الفرقة كان ضرورة نستعشرها جميعا منذ انشائه ، وأذكر أنني قلت منذ عامين وأنا استعرض أعمال هذا المسرح في موسمين : « إن لكل مسرح في بلادنا أو في الخارج فرقة ثابتة من الممثلين ، قد تستعين إلى جانبهم ببعض الضيوف من الخارج أو من الفرق الأخرى ، إلا مسرح الجيب ، فلعله المسرح الوحيد في العالم الذي يستضيف كل مثليه من الخارج ، وهو وضع يتطلب علاجاً سريعاً حاسماً » .

ولم أكن أتصور وقتها أن هذه الفرقة يمكن أن تكون كلها من شبان وشابات غير معروفين ولا مشهورين ، ومعظمهم من الهواة الذين لم يحترفوا التمثيل من قبل .. ولكن هذا هو ما حدث ، واستطاعت هذه المجموعة من البرام الفنية الممتازة أن تقدم عرضين مسرحيين ناجحين ، اعتقد انهما كافيان للقضاء على أسطورة « النجوم الضيوف » التي ظلت مسيطرة خلال المواسم القليلة الماضية على عقلية المخرجين والمشرفين على معظم مسارحنا ، فحرمت كثيراً من المواهب من أن تتفتح ، وجسدت كثيراً من ممثليننا الشبان الواعدين ، فتحت لبراعم مسرح الجيب ، ولعل النجاح لا يدفعهم إلى اهتدار طاقاتهم في الإذاعة والتلفزيون ، فتفقد حماسهم وخلصهم ، ونحن لم نكد نسعد بفتح مواهبهم .. وتحيية لمديريهم ورأئدهم الفنان الشاب كرم مطاوع .

تأريخ